Dominikus Zimmermann.

Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Kunst im 18. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät (Sektion I)

der

K. B. Ludwig Maximilians-Universität zu München

vorgelegt am 16. Juni 1911

von

Thomas Muchall-Viebrook

Dillingen a. D.
1912.
Buchdruckerei von J. Keller u. Co.

Dominikus Zimmermann.

Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Kunst im 18. Jahrhundert.

ACAD. INGOLSTAT. BIBL.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät (Sektion I)

der

K. B. Ludwig Maximilians-Universität zu München

vorgelegt am 16. Juni 1911

von

Thomas Muchall-Viebrook.

Dillingen a. D.
1912.
Buchdruckerei von J. Keller u. Co.

Genehmigt auf Antrag der Herren:
Professor Dr. Karl Voll.
Professor Dr. Paul Wolters.

Sonderabdruck aus: Schröder, Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg, IV, 1—81.

Meinem Vater.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545824_0020

Inhalts-Uebersicht.

Seite

I. Geschichtliche Einleitung 3

II. Biographie des Meisters 6

III. Dominikus Zimmermann als Architekt.

A. Reine Langbauten:

1) Die Kirche von Mödingen; Klosterbau daselbst und in Schwäbisch Gmünd; Modell von Schussenried 9

2) Die Pfarrkirche von Buxheim 14

3) Die Klosterkirche von Siessen 19

4) Die Kirche in Ingenried 24

5) Plan zum Umbau der Pfarrkirche von Schongau . 24

B. Zentralisierende Kirchenbauten:

1) Die Wallfahrtskirche in Steinhausen . . . 25

2) Die Frauenkirche zu Günzburg 35

3) Die Kapelle von Pöring 44

4) Die Johanneskirche zu Landsberg 47

5) Die Wallfahrtskirche in der Wies 49

6) Die Entwürfe für Ottobeuren 58

Anhang:

1) Die Klosterkirche Seligental in Landshut . . 63

2) Die Theklakirche in Welden 64

IV. Dominikus Zimmermann als Stuckator.

1) Altäre 67

2) Ornamentale Stuckatur 69

V. Schluss 80

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Thomas Muchall-Viebrook, als einziger Sohn des früheren Gutsbesitzers Thomas William Muchall-Viebrook und seiner im Frühjahr 1911 verstorbenen Ehefrau Ellison geb. Buchanan am 22. April 1881 zu Kiel in Holstein. Ich besuchte die Gymnasien von Kiel und Baden-Baden, wo ich im Sommer 1900 das Reifezeugnis zur Universität erhielt.

Von Frühjahr 1901 bis Herbst 1904 studierte ich Jurisprudenz an der Akademie von Neuchâtel (Schweiz), in Heidelberg und München. Im Herbst 1904 begann ich das Studium der Kunstgeschichte, dem ich seither an den Universitäten München und Berlin, seit Sommer 1909 dauernd in München, obgelegen habe.

An dieser Stelle spreche ich allen meinen Lehrern, besonders Herrn Professor Dr. Voll meinen herzlichsten Dank aus, dabei auch des verstorbenen Professors Riehl, mit dessen Einwilligung ich vorstehende Arbeit begann, dankbar gedenkend.

Für viele fördernde Ratschläge und liebenswürdigstes Entgegenkommen bei Abfassung der Arbeit bin ich Herrn Professor Dr. A. Schröder in Dillingen a/D., einem Spezialforscher auf diesem Gebiete, zu grossem Dank verpflichtet.

Benützte Literatur.

Aufleger-Mayerhofer, Die Innendekorationen des K. Lustschlosses Schleissheim, München 1895.

Baumeister Engelbert, Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Strassburg, Heitz, 1907.

Beck Paul, Zimmermann Dominikus, in der Allgemeinen deutschen Biographie, Bd. 45, S. 254—256.

Dehio Georg, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band 3. Berlin 1908.

Gurlitt Cornelius, Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

Gurlitt Cornelius, Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.

Hager Georg, Die Bau- und Kunstdenkmale des Klosters Steingaden, Oberb Archiv Bd 48 (1893), S. 125—177, speziell S. 173—76.

Hager Georg, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren (Sonderabdruck aus dem Oberbayer. Archiv Bd. 48. 1894).

Hoffmann Richard, Die Wallfahrtskirche Wies bei Steingaden; Kalender bayr. und schwäbischer Kunst von J. Schlecht, 1911, S. 8—10.

Jänecke W., Über die Entwicklung der Akanthusranke im franz. Rokoko. Hannover, 1902.

»Inventar Oberbayern« = Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I. Bd. Oberbayern, München 1895—1905.

Kick und Pfeiffer, Barock, Rokoko und Louis XVI. in Oberschwaben und der Schweiz. 2. Auflage. Leipzig, Baumgärtner, 1907.

Pfeiffer Berthold, Die Vorarlberger Bauschule auf schwäbisch-alamannischem Gebiet, in den Württemberg. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte XIII. 1904, 11—65.

Pfeiffer Berthold, Kunst und Kultur in Oberschwaben im Zeitalter des Barock, Rokoko und Klassizismus (Einleitung zu: Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Donaukreis, Stuttgart 1897).

Schröder Alfred, Die Frauenkirche in Günzburg, in der Beilage zur Augsburger Postzeitung 1903, Nr. 52

Schröder Alfred, Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben; Archiv für christl. Kunst 1907, 83—86; 89—91.

1. Geschichtliche Einleitung.

Nach dem Ausleben der Gotik waren von der italienischen Renaissance-Kunst auf das künstlerische Leben des Herzogtums Bayern mancherlei fruchtbare Einwirkungen ausgegangen. Mitte des 16. Jahrhunderts musste bereits eine Schar Mantuaner Künstler dem Herzog von Bayern-Landshut eine neue Residenz in streng italienischem Stile erbauen. In München suchte Herzog Albrecht V., selber ein begeisterter Mäcen und Sammler in italienischer Art, seiner ganzen Regierung und dem Leben am Hofe möglichst das Gepräge eines Renaissance-Fürstensitzes zu geben. Unter seinem Sohne Herzog Wilhelm fand in der Baukunst das italienische Renaissance Ideal eines einheitlichen, grossen Kirchenraumes seine erste Verwirklichung im Norden durch die St. Michaelskirche in München. Doch darf hierbei nicht ausser acht gelassen werden, dass es keine Periode reinen Imports italienischer Art war, vielmehr eine selbständige Auseinandersetzung, welche die neue Formenwelt dem künstlerischen Empfinden des Nordens gemäss verarbeitete und anwendete. Diese Epoche lebte sich allmählich aus, die Zeiten des 30jährigen Krieges machten auch in Bayern aller eigenen künstlerischen Betätigung ein Ende und führten Mitte des 17. Jahrhunderts einen vollkommenen Tiefstand kulturellen Lebens herbei. So waren die Aufnahmebedingungen für die Formen italienischer Barock-Baukunst, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts nach dem Norden verpflanzt zu werden begannen, äusserst günstige. Ohne einem Widerstand seitens der eigenen Kunst des Landes begegnen zu müssen, konnte sie rasch Wurzel fassen und eine unumschränkte Herrschaft antreten. Auf dem Lande beginnen italienische Wanderarchitekten

(sog. muratori) ihre Tätigkeit, teilweise berufen von der hohen Geistlichkeit, besonders den Äbten der Klöster, denen infolge des Krieges geeignete einheimische Arbeitskräfte fehlten, teilweise wohl auch auf eigenes Risiko einwandernd und Beschäftigung erwartend durch den Wiederaufbau der vielen niedergebrannten und zerstörten Gebäude auf dem Lande. In Bayern ist eine solche Familie vor allem die der Zuccali, von der ein Mitglied, Cristoforo, die Klosterkirche von Gars[1]) neu erbaute. (1661/62).

Hierzu tritt nun eine bewusste und absichtliche Bevorzugung italienischer Kunst und Kultur durch den Kurfürsten Ferdinand Maria, vor allem dessen Gemahlin Adelaide von Savoyen, durch die München geradezu ein Zentrum einer italienischen Künstler-Kolonie wird[2]).

Die Theatinerkirche und das Schloss Nymphenburg in seiner ersten Anlage, sowie die Gemächer der Kurfürstin in der Residenz sind typische Beispiele dieser Bewegung. Namen wie Barella, Zuccali und sein Rivale Viscardi sind genügend bekannt.

So sehr auch die in dieser Weise in Stadt und Land von Italienern geleitete und entfaltete rege Tätigkeit den Stempel einer Importkunst trug, das eine grosse Verdienst hatte sie, die einheimische Kunst des Landes durch Vorbild sowie durch Verwendung und Heranziehung der nationalen Arbeitskräfte aus dem Tiefstand nach und nach wieder auf ein höheres Niveau zu bringen, und weiteren Kreisen die technische Schulung zu vermitteln, die diese Italiener in so hohem Maße besassen. Hand in Hand mit der Hebung der wirtschaftlichen Verhältnisse entfaltet sich nun auf dem Lande überall eine äusserst rege künstlerische Tätigkeit. In dieser Zeit bereitete sich die grosse Blüteperiode des 18. Jahrhunderts vor. Beim Durchblättern der Tafeln des bayerischen Inventarwerkes findet man aus diesen

[1]) Die Kunstdenkm. des Königreichs Bayern, I. Band (Oberbayern), 1947 (weiterhin zitiert als »Inventar Oberbayern«).

[2]) M. Döberl, Bayerns Anteil an der Kultur des fürstlich höfischen Zeitalters; Altbayr. Monatschrift 1911 (Jhrg. 10), 90 ff.

Jahren manche Bauwerke von origineller Anlage, ausgeführt durch unbekannte einheimische Maurer[1]). Auch in den Klöstern Bayerns, wie in denen Schwabens und Österreichs, reifen Pläne zu grossartigen Neubauten. Es entstehen nach dem Vorbilde der Theatinerkirche die Kirchen von Benediktbeuern und Tegernsee.

Ein äusserst wichtiger Sitz neu aufblühender Kunstpflege im bayrischen Alpenvorlande wird in dieser Zeit nun auch das alte Benediktinerkloster Wessobrunn bei Weilheim. Schon seit langem war in den dem Kloster unterstehenden Weilern Forst, Haid, Gaispoint von hier ansässigen Maurern und Gipsern die Kunst des Stuckaturenschmuckes an Fassaden, Gewölben, Decken zu hoher Fertigkeit entwickelt und von ihnen in die Lande hinausgetragen worden. Schon 1633 sind Wessobrunner in der Innsbrucker Jesuitenkirche tätig[2]). 1640 verzierte Matthias Schmuzer bereits das Gewölbe der Landshuter Jesuitenkirche mit Stuckaturen im Stile der Münchner Michaelskirche[3]). Zu voller Bedeutung und Ausbildung gelangt die Wessobrunner Stuckatoren-Schule aber erst jetzt. Der Formenkreis der Stuckaturen wird durch die wuchtige italienische Barockdekoration der Theatinerkirche mit ihren mächtigen Akanthus- und Fruchtguirlanden bestimmt. Die rege Bautätigkeit der Klöster in näherer und weiterer Entfernung gab den Wessobrunnern genügend zu tun mit der Ausschmückung der neuen Kirchen, Zellen und Gänge. Bis zum Bodensee werden sie berufen, wo der Sohn jenes Matthias, Johann Schmuzer, mit seinen Söhnen Franz und Joseph die Propstei Hofen (jetzt Friedrichshafen) zu stuckieren hatte. Seine Söhne arbeiten in den Klöstern und Kirchen der Vorarlberger Baumeister wie Marchthal, Weissenau, Weingarten.

In Wessobrunn selbst projektiert Abt Leonhard III.

---

[1]) Inventar Oberbayern, S. 211 u. T. 31, S. 889, S. 1690.

[2]) Braun J., S. J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten 2 (1910), 171 f.

[3]) Hager G., Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuckatoren (Sonderabdruck aus dem Oberbayer. Archiv, 48. Band, 1894), 161.

(1671—96) einen grossartigen Neubau des ganzen Klosters, der allerdings nur in sehr kleinem Teil verwirklicht wurde. Durch Johann Schmuzer liess er die originelle Wallfahrtskirche von Vilgertshofen nach dem Vorbild von San Martino e Luca zu Rom[1]), einem durch die vielverbreiteten Kupferstichnachbildungen römischer Kirchen sowohl dem Auftraggeber wie dem Architekten jedenfalls gutbekannten Bau, errichten.

Aus Wessobrunn stammt dann auch ein Künstler, der infolge seiner hohen Begabung auf dem Gebiet der Stuckatur und Fresko-Malerei sich bald einen berühmten Namen machte und dadurch schliesslich an den Münchener Hof kam: Johann Baptist Zimmermann.

Ein jüngerer Bruder von ihm, Dominikus, stieg nie zu solcher Berühmtheit empor. Er begann gleichfalls seine Laufbahn als Stuckator, um sich dann mehr und mehr dem Gebiete der ländlichen Kirchenarchitektur zuzuwenden. Hier hat er aber in einigen seiner Bauten, die er meistens auch selber mit Stuckaturschmuck versah, den Geist und Stil des Rokoko so rein und hervorragend zum Ausdruck gebracht, dass sein Name verdient, neben den führenden Meistern der Zeit nicht vergessen, sein Leben und Schaffen Gegenstand einer monographischen Behandlung zu werden.

II. Biographie des Meisters.

Dominikus Zimmermann wurde am 31. (sic.) Juni 1685 als drittes Kind seiner Eltern zu Wessobrunn getauft[2]). Sein Name begegnet dann wieder bei seiner Heirat am 9. Januar 1708[3]).

1716 siedelt er nach Landsberg a. L. über und sucht

[1]) Inventar Oberbayern S. 554 u. T. 67 u. 69. — Corn. Gurlitt, Gesch. des Barockstils in Italien (1887), 373 f.

[2]) Der Eintrag im Taufbuch lautet: »Eliae Zimmermann et Justinae Rohrmoserin conjugibus ab der Gaispoint baptizavit P. Marianus Parochus masculum nomine Dominicum«.

[3]) »Dominicus Zimmermann ab der Gaispoint et Theresia Zöpf de ibidem contraxerunt solemne matrimonium coram patre Bonifacio Ardespin parocho« etc.

hier um Verleihung des Bürgerrechtes für sich, seine Frau und drei Kinder nach, das ihm dann zu Teil wurde. 1718/19 liess die Stadt von ihm die Decken des Vorplatzes und des Beratungszimmers im II. Stock des 1699 erbauten Rathauses stuckieren, 1720 auch die Fassade[1]). Jedenfalls hat Zimmermann in den Jahren vor seiner Übersiedelung nach Landsberg schon mancherlei Werke geschaffen, denen er bereits damals eine gewisse Berühmtheit verdankte. Sonst hätte ihn der Landsberger Magistrat nicht gleich bei seiner Übersiedelung 1716 für die Ausschmückung des Rathauses in Aussicht genommen. Leider lässt sich bis jetzt nur noch ein früheres Werk von ihm nachweisen: der Altar von Birkland, von ihm 1715 signiert[2]). Für die vorausgehenden Jahre ist man nur auf Vermutungen angewiesen.

Seine erste Lehrzeit wird vermutlich den gleichen Verlauf gehabt haben, wie die seines Bruders Johann, die J. B. Schmid[3]) sehr einleuchtend darlegt. Danach hätte Dominikus die elementaren Unterweisungen in der Behandlung des Gipses am Heimatsort gelernt und wäre dann zu weiterer Ausbildung nach Augsburg zu einem der dort ansässigen Wessobrunner Stuckatoren gekommen. Vielleicht war er nachher eine Zeit lang unter dem einen der zwei zu Anfang des 18. Jahrhunderts führenden Wessobrunner Meistern, Joseph Schmuzer, tätig und arbeitete etwa mit an dessen Stuckaturausschmückung von Kloster und Kirche Irsee (1703/04)[4]). Naheliegend ist auch, an eine Mitarbeit unter seinem Bruder bei dessen früheren Stuckaturarbeiten in Edelstetten und Weyarn zu denken. Jedenfalls muss er aber schon einige Jahre vor seiner Übersiedelung nach Landsberg auf eigenen Füssen gestanden haben. Es

[1]) Rechnungsbelege bei Hager a. a. O. 212.

[2]) Hager a. a. O. 211.

[3]) Schmid J. B, Johann B. Zimmermann, Maler und kurfürstl. bayer. Hofstuccateur; Altbayerische Monatsschrift 2 (1900), 9—24; 97—123.

[4]) A. Schröder, Das Bistum Augsburg 6, 228—31.

ist zu hoffen, dass mit der Zeit noch frühere Arbeiten von ihm, als der Birkländer Altar, gefunden werden.

In Landsberg hatte er den grössten Teil seines langen Lebens seinen Wohn- und Heimatsort. Von der Zeit seiner Niederlassung in Landsberg an enthalten die dortigen Pfarrkirchenbücher mehrere auf ihn bezügliche Einträge wie Geburten und Todesfälle von Kindern. 1724 kauft er von Frau Maria Theresia Hagenrainerin und deren Sohn einen Kirchenstuhl, 1725 von Frau Anna Doblerin ein Begräbnis, »in Nr. 35 die vierte neben einem eisernen Kreuz«.

In den Unterschriften der Stiftungsrechnungen der Pfarrkirche zu Landsberg findet sich sein Name von 1736 an jährlich bis 1752. 1734 wird er zum erstenmale in den inneren Rat gewählt und bleibt dann dauernd Mitglied dieser Behörde bis 1748; allerdings hielt ihn seine Tätigkeit als vielbeschäftigter Architekt während der Sommermonate meistens von den Sitzungen fern. Immer wieder bemerken die Landsberger Ratsprotokolle, Zimmermann sei abwesend, er habe daher nicht teilgenommen[1]). Trotz dieser Unregelmässigkeiten im Erscheinen muss er doch im Kreise seiner Mitbürger hohes Ansehen genossen haben, denn 1749 wird er zu einem der 4 Bürgermeister der Stadt gewählt[2]). Ebenso 1750 — einschl. 53. Auch in dieser Stellung fehlte er häufig in den Sitzungen[3]). Am 4. Juli 1752 stirbt seine Frau. In der Hausbeschreibung von Landsberg wird Zimmermann 1717 und 1754 als Hausbesitzer im ersten Viertel der Stadt genannt. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in der Wies, wo die von ihm erbaute Kirche stand, bei seinem Sohne Franz Dominikus. Hier starb er am 16. November 1766[4]).

[1]) Z. B. 10. 11. 1745 »Dominikus Zimmermann, qui nondum reversus, sed in exstruendis edificiis occupatus«, oder »ex ordinaria causa absente«.

[2]) Wahl am 6. 11. 1747.

[3]) 17. Mai 1753 »Dominikus Zimmermann consule absente negotiorum et professionis suae exercendae causa«.

[4]) Der Eintrag im Steingadener Kirchenbuch lautet: »Obiit in domum suae aeternitatis requisitis sacramentis provisus dominus Dominicus Zimmermann, architectus in Wies«.

III. Zimmermann als Architekt.

a) Langbauten.

1. Seine Ausbildung als Architekt muss Hand in Hand mit der als Stuckator gegangen sein[1]) und er scheint sich auch hierin früh schon einen bekannten Namen gemacht zu haben; denn sofort nach seiner Übersiedelung nach Landsberg erhält er einen grösseren Bauauftrag in ziemlicher Entfernung von seiner Heimat für das Dominikanerinnenkloster Maria Mödingen bei Dillingen. Dieses verdankt seine Entstehung einer Gründung des Grafen Hartmann von Dillingen im 13. Jahrhundert. In den Jahren 1716—18 liess die Priorin Magdalena vom Stein zum Rechtenstein die Kirche wegen Baufälligkeit neu erbauen, worauf dann in den Jahren 1720—25 ein völliger Neubau des Klosters folgte. Nach einer dort heute noch aufbewahrten Chronik (1729 beginnend) beliefen sich die Baukosten der Kirche auf 20365 fl., die des Klosters auf 37358 fl.

Der Name Dominikus Zimmermanns als Erbauers ist in der erwähnten Chronik nicht genannt, dagegen findet sich in einer Klosterchronik des Pater Pankraz Nothelfer, eines Konventualen des schwäbischen Klosters Schussenried[2]) zuerst die Notiz, dass Zimmermann »Kirche und Kloster Maria Medlingen« erbaut habe. Professor Schröder[3]) wies darauf hin, dass Medlingen (früher ein Dominikaner-Kloster) aus stilistischen Gründen unmöglich für Zimmermann in Betracht kommen könne, und sprach zuerst die Ansicht aus, dass es sich um Mödingen handeln müsse, welches in der Tat für Zimmermanns Eigenart abgesehen von den Stuckaturen auch in der Architektur manche Belege zeigt.

---

[1]) Möglicherweise war er mit beteiligt an den Neubauten im Kloster Wessobrunn, wie der Konventgebäude und des Refektoriums (Hager a. a. O. 326 ff.).

[2]) Klosterchronik Schussenried 1731–56, Handschrift im Staatsarchiv Stuttgart, S. 347).

[3]) Archiv für christl. Kunst 25 (1907), 83 ff. Herr Professor Schröder hat mich durch wertvolle Mitteilungen und mannigfaches Entgegenkommen zu Dank verpflichtet.

Kirche und Kloster bilden einen einheitlichen Komplex, letzteres ein zweistöckiges Rechteck, dessen Nordflügel zum grossen Teil von der Kirche eingenommen wird, die an der Süd- und Westseite ganz in die Klostergebäude eingebaut ist. Zwei Eckrisalite *(Tafel 1)* und ein solches in der Mitte gliedern die Haupt-(West-)front des Klosters. An der Nordwestecke bezeichnet ein etwas zurückliegender Dachreiter die Begrenzung der Kirche. Deren Langhaus bildet einen einschiffigen, fünfjochigen Raum, dem direkt der eingezogene Chor folgt, aus zwei geraden Jochen und einem Schluss in drei Seiten des Achtecks bestehend[1]). Die Zerlegung in die einzelnen Joche *(Tafel 2)* erfolgt in Schiff und Chor durch flache Wandpilaster mit Gebälk und Gesimsstücken. Ein flaches Tonnengewölbe mit Stichkappen und Zwickeln, die auf die Gesimsplatten der Pilaster auflaufen, deckt Schiff und Chor. Die Nordwand füllen grosse rundbogige Fenster. Die gegenüberliegende Südwand des Schiffes hat wegen der dahinterliegenden Klosterräume blinde Felder, nur im westlichen Teile unter dem Wölbungsansatz sind ovale Öffnungen eingebrochen. Hinter dem westlichsten Joch des Langhauses, durch eine Glaswand geschieden, finden sich leerstehende Räume und über diesen die mit zur Kirche gehörenden, auf Säulen ruhenden Emporen, von denen sich die untere noch um 3 Joche (23 m) als Hauptnonnenchor fortsetzt, während die kurze obere der Orgel dient. Reicher Schmuck von farbiger Stuckatur und Malerei breitet sich an der Decke aus. Die Malereien wurden von der Hand des Bruders Johann ausgeführt, der sich auf 2 Feldern signiert hat[2]). Die Tätigkeit Zimmermanns als Stucka-

[1]) Die Maße sind folgende: Länge des Chores 14,10 m, Breite des Chores 8,50 m, Länge des Langhauses bis zur Westempore 20,85 m, Breite des Langhauses 13,30 m, Länge des Nonnenchores 23,00 m

[2]) Nonnenchor unter der Orgel, Figur der hl. Barbara: *Joh. Zimmermann pinxit | ao. 1719.* Unter dem Nonnenchor Figur der hl. Veronika: *1722.* Diese Feststellungen sind für die Erkenntnis des Entwicklungsganges J. B. Zimmermanns insofern von besonderem Belang, als man bisher erst von 1729 ab Fresken des Meisters kannte; vgl. J. B. Schmid, Joh. Bapt. Zimmermann, a. a. O. In diesem Zu-

tor wird später zusammenhängend betrachtet werden und daher die Stuckierung der Mödinger Kirche sowie auch die aller folgenden Bauten dort zur Sprache gelangen. Hier sei nur darauf verwiesen, dass die Decke das Dekorationsschema des Spätbarocks zeigt, wo die in einzelnen Feldern sich ausbreitende Malerei mehr und mehr die Stuckaturen aus ihrer Alleinherrschaft zu verdrängen beginnt.

Im Kloster selbst sind nur die Stuckaturen in allen Gängen und einzelnen Zimmern bemerkenswert.

Der Grundriss der Mödinger Kirche folgt noch durchaus dem für kleine Land- und Klosterkirchen in Bayern seit der Mitte des 17. Jahrhunderts üblichen Schema[1]). Das Fehlen des Querschiffs ist ein seit den romanischen Zeiten für diese Gegenden charakteristisches Merkmal. Der Chorschluss, in drei Seiten des Achtecks, zeigt noch ein Anklingen an die Gothik. Auch zum inneren Wandaufbau mit den die Gewölbezwickel tragenden Pilastern finden sich aus dem ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert viele Parallelen. Durchaus dasselbe Schema in Grundriss und Aufriss zeigen z. B. die Kirchen Ilgen bei Steingaden (1676), Raisting bei Weilheim, und die Kirche von Schliersee (1712)[2]). Dies Festhalten an der Bauweise seiner engeren Heimat lässt vermuten, dass Zimmermann dort seine erste architektonische Schulung genossen hat, wenn sich auch Näheres über deren Verlauf nicht feststellen lässt. Doch tritt hier bereits eine Eigenart Zimmermanns, die sich nachher immer mehr entwickelt, klar hervor, nämlich, durch ornamentale Erfindung die nüchterne Struktur des Aufbaus und die tektonischen Glieder zu beleben. So sind die Sockelflächen der Wandpilaster im Schiff an der Breitseite vom Rand nach innen in bewegter Linie profiliert, im

sammenhang sei auch erwähnt, dass sich in derselben Kirche auch ein frühes Ölgemälde von J. B. Zimmermann findet; es ist das Altarblatt des Evangelienseitenaltares, eine hl. Magdalena darstellend, bezeichnet: *Joh. Zimmermann pinxit | Ao. 1720.*

[1]) Wohl frühestes Beispiel Kirche von Möschenfeld. Inventar Oberbayern, S. 791 u. T. 113/14.

[2]) Ebenda S. 584 T. 77; S. 718 T. 103; S. 1437.

Chore sind sie nach oben convex geschweift und in zwei einwärts gekehrten Voluten aufgerollt, ein von Zimmermann immer wieder verwendetes Motiv. Um in die weissen Wände eine Farbigkeit hineinzutragen, sind die Pilasterschäfte rötlich-weiss marmoriert. Die Kapitelle sind frei dekorativ aus dem Composit umgewandelt. Die graziöse und schlanke Bildung der kaum aus der Fläche vortretenden Pilaster mit dem sauber profilierten, eleganten Gebälk und die entsprechend schmal-längliche Form der Stichkappen geben dem Aufbau eine ausserordentliche, auf Kosten der tektonischen Festigkeit fast spielerische Leichtigkeit. Die Wölbung scheint ohne schweres Lasten über dem ganzen Raum zu schweben. Dazu kommt noch der reichliche Lichteinfall, um den Innenraum der Mödinger Kirche sehr heiter und zierlich wirken zu lassen. Im ganzen Raumempfinden sowohl, wie in den einzelnen ornamentalen Zügen zeigt sich bereits ein erstes Eindringen der neuen Stilgedanken, wenn auch die Anlage als Ganzes noch am Schema des Barocks festhält.

Die Aussenmauerflächen der Kirche waren wie heute, so auch jedenfalls ursprünglich durch gemalte Streifen zwischen den einzelnen Fenstern gegliedert. Die Fenster selbst sind noch die durchaus üblichen, schlicht rechteckigen des 17. Jahrhunderts. Eine reichere Gliederung zeigen die zwei Eckrisaliten *(Tafel 1)* und das Mittelrisalit des Klosters. Plastische Pilaster, über dem Erdgeschoss auf einem Gurtgesims ansetzend, trennen die einzelnen Fensterfelder des ersten und zweiten Stocks vertikal von einander. Die Kapitelle *(Tafel 3)*, denen in der Kirche verwandt, weisen an den oberen Ecken wieder die einwärts gerollten Voluten auf, von denen aus an einem Bande eine Rosette im Mittelfeld angebracht ist. Die untere Begrenzungslinie gegen den Schaft hin ist gerundet. Sehr originell und die Vorliebe Zimmermanns für bewegte Umrisse verratend, sind die Blendbögen über den Fenstern des zweiten Stocks an den Eckrisaliten *(Tafel 3)*; sie haben Dreipassform, ein erstes Auftauchen des später für ihn so charakteristischen Motivs.

Hier seien noch zwei weitere Klosterbauten erwähnt, die mit Zimmermann in Beziehung stehen: Das eine ist der Neubau des Dominikaner-Klosters zu Schwäbisch-Gmünd, das im spanischen Erbfolgekrieg hart gelitten hatte. Nach den Aufzeichnungen eines Dominikanerbruders hat Zimmermann das Modell des ganzen Klosters gemacht und den hinteren Bau aufgeführt, dessen Grundstein am 2. Juli 1724 gelegt wurde und der am 18. November 1725 unter Dach kam. Dann blieb der Bau liegen und wurde erst 13 Jahre später wieder aufgenommen von dem Gmünder Baumeister Keller[1]). Auch bei einem weiteren Klosterneubau trifft man wieder auf Zimmermann, bei dem des Klosters Schussenried, der 1749 vom Convent beschlossen wurde. Für Schussenried hatte Zimmermann in den Jahren 1728—32 eine seiner glänzendsten Schöpfungen fertig gestellt, die nachher zu besprechende Kirche von Steinhausen. Bei den dadurch begründeten Beziehungen war es gegeben, dass auch er als Bewerber auftrat, als in Schussenried der Abt Siard Frick den Gedanken eines Neubaues fasste. Am 20. März 1748 legte dieser den Patres einen Riss dafür vor. Zu Ostern liefert Zimmermann ein Holzmodell für die ganze Anlage, das noch heute im Bibliotheksaal des früheren Klosters (heute Irrenanstalt) aufbewahrt wird *(Tafel 4)*. Am 9. April 1749 gab der Convent zum Neubau seine Zustimmung. Zum leitenden Baumeister wurde Jakob Emele von Stafflangen bestellt, der früher bereits als Maurer unter Zimmermann in den Taglöhnerlisten des Steinhauser Kirchenbaues erscheint. Mit ihm konkurrierte Dominikus eifrig im Bewerb. Pater Nothelfer berichtet in seiner Chronik darüber, wie folgt: »Er hat auch ein Modell zu unserm neuen Kloster gemacht und erst kürzlich, nachdem sein Herr Sohn Pater Thaddäus gestorben, auch vorher schon allhier mündlich und schriftlich angehalten, als ein Pfründner ad dies vitae aufgenommen zu werden, damit er alsdann zugleich die Inspektion

1) Cod. hist. 747 in der Bibliothek von Stuttgart. B. Pfeiffer in den Württemb. Vierteljahrsheften für Landesgesch. 20 (1911).

über hiesiges neues Klostergebäude haben möcht. Es ist ihm aber, um unsern Baumeister Jakob Emele nit für den Kopf zu stossen, in Gnaden abgeschlagen worden«[1]). Die feierliche Grundsteinlegung erfolgte 1752, 1770 blieb der Neubau aus Geldmangel liegen. Die bis dahin ausgeführten drei Flügel des Klosters, ein riesiger Torso, gehen jedenfalls auf das Modell Zimmermanns zurück, wie man durch einen Vergleich mit diesem sehen kann. Es zeigt eine vierflügelige Anlage mit vortretenden Eckpavillons und Mittelrisaliten. Der Binnenhof wird durch die in der Mitte gelegene Kirche in zwei Rechtecke geteilt. Die Kirche ist in die Mitte des einen Flügels eingebaut. Am eingezogenen Chor erheben sich zwei Türme. Von den Längsseiten der Kirche sowie vom Chorschluss waren Verbindungsgänge zum Kloster geplant.

2. Kehren wir in die 20er Jahre zurück, so ist hier ein weiterer bisher ganz unbekannter Kirchenbau von Dominikus Zimmermann einzureihen, auf dessen Spur ich bei meinen archivalischen Forschungen gelenkt wurde. Es handelt sich um die Pfarrkirche von Buxheim bei Memmingen, die ehemals zum dortigen Kartäuser-Kloster gehörte und seit der Säkularisation mit der ganzen Niederlassung im Besitz der Grafen Waldbott von Bassenheim ist. In dem weiterhin zu erwähnenden Tagebuch des Abtes Didacus Ströbele von Schussenried[2]) findet sich unter 15. April 1728 bei Erwähnung des Steinhauser Kirchenbaues folgende Notiz: »Herr Dominicus Zimmermann von Landsperg ist Baumeister. Dieser hat auch die Kirchen zu Syssen und Buxhaimb erbauet«. Diese Notiz liefert für die Zuschreibung an Zimmermann ohne weiteres einen gewichtigen Beleg, allerdings auch den einzigen archivalischer Art; denn weitere Forschung nach detaillierterem urkundlichem

[1]) Vgl. Beck, Diözes.-Arch. von Schwaben IX Nr. 24, XI. Nr. 14, XIII Nr. 7. Ruess B., Das neue Kloster von Schussenried; Archiv für christl. Kunst XVI (1898) S. 30 ff., 40—42, 55 ff. und 63—66.

[2]) Schussenrieder Klosterarchivalien im Staatsarchiv zu Stuttgart.

Material für die Baugeschichte der Kirche und nach dem Namen des Architekten in den Beständen des früheren klösterlichen, jetzt gräfl. Waldbottschen Archiv blieben völlig ergebnislos. Dagegen erzählt eine im dortigen Pfarrhause aufbewahrte, 1637 begonnene und dann stets fortgesetzte Klosterchronik, dass durch des Abtes Georg Stock Sparsamkeit und die von ihm eingeführte Vereinfachung der Lebensführung die Geldmittel des Klosters wieder so angewachsen seien, dass er: »aedem sacram parochialem recens erexerit e fundamentis cum novis aris ceterisque appertinentiis decorem dictae sanctae aedis augentibus. Expensae erant ultra 12 milia florenor.«. Es handelt sich also offenbar um einen völligen Neubau, nachdem schon früher neben der eigentlichen Klosterkirche hier eine Pfarrkirche bestanden hatte.

Die sehr beweiskräftige Äusserung des Abtes Ströbele wird nun durch die Kirche selbst in beredtester Weise unterstützt. Diese weist nämlich für die Bauweise Zimmermanns so viele charakteristische Züge auf, dass sie zweifellos als sein Werk gelten darf. Was die Datierung angeht, so macht es die Nachricht der Klosterchronik sehr wahrscheinlich, dass der Bau nicht unmittelbar nach dem Amtsantritt des Abtes Stock in Angriff genommen wurde, sondern erst, als er durch Sparsamkeit die Geldmittel, wenigstens teilweise, erübrigt hatte. 1728 bildet dann andrerseits den Terminus ante quem. Stilistische Gründe nötigen, die Buxheimer Kirche vor den weiterhin zu besprechenden Bau von Siessen anzusetzen; denn die architektonische Gestaltung im Ganzen und in den Details erscheint weniger entwickelt als dort. Andrerseits ist vieles wieder so überraschend gleich, dass dadurch nicht nur die Hand des gleichen Erbauers, sondern auch die nahe zeitliche Zusammengehörigkeit beider Kirchen erwiesen werden kann. Der Buxheimer Bau vermittelt uns einen besonders klaren Einblick in die Entwicklung des Architekten Zimmermann und füllt so eine Lücke aufs beste aus. Gerade die von ihm so geschätzten ornamentalen Einzelformen in der Architektur treten hier nach den ersten Anfängen in Mödingen zuerst in reicherer und bedeutenderer Weise auf.

Die Kirche ist ein reiner Langbau *(Tafel 5, Fig. 1)*. An einen einschiffigen Gemeinderaum schliesst sich das Chorquadrat mit halbrundem Schlusse[1]). Jenseits folgt noch ein oblonger Sakristeianbau, der seinerseits durch einen verbindenden Bogen den Zusammenhang der Kirche mit dem Gebäudekomplex des Klosters herstellt. Wie in Mödingen fehlt ein Querschiff. Die Neuerungen liegen in der Ersetzung des polygonalen Chorschlusses durch den halbrunden und darin, dass die Zerlegung des Schiffes in einzelne Joche durch kräftig ausgebildete Wandpfeiler schon im Grundriss ersichtlich wird. Durch die derart veränderten Grundrissdispositionen ähnelt die Buxheimer Kirche den Bauten des schon genannten zweiten gleichzeitigen Baumeisters der Wessobrunner Schule Joseph Schmuzer. Dessen Landpfarrkirche von Pfaffenhofen bei Wertingen, 1722/23 erbaut[2]), hat in gleicher Weise das einschiffige querschifflose Langhaus und den eingezogenen halbrunden Chorschluss. Diesem Grundriss-Schema blieb der lange nicht so begabte und viel konservativere Schmuzer zeitlebens bis zu seinem letzten Werk, der Kirche von Tapfheim bei Donauwörth (1747), treu[3]).

Das Äussere der Buxheimer Kirche *(Tafel 5, Fig. 1)* zeigt zum erstenmale eine reichere Durchbildung und plastische Gliederung. Die ganz frei liegende Westwand ist als Fassade behandelt, in der Südwestecke springt der zweigeschossige Turm bedeutend aus der Flucht der Längsmauern vor und bildet westlich mit seinem Unterbau eine Fortsetzung der Fassadenfläche. Kräftig vortretende Pilaster von 45 cm Dicke, noch nicht die flachen, lisenenartigen Gebilde der späteren Bauten Zimmermanns teilen die Mauerflächen an Fassade und Längsseiten vertikal in einzelne Felder, vier an der Fassade, drei bezw. zwei an der Nord- und Südseite. Nur an der Chorpartie finden sich die flächigen Pilasterformen.

[1]) Länge des Schiffes 18 m, Länge des Chores 10,5 m, Breite des Schiffes 11 m, Breite des Chores, 8,80 m.

[2]) Schröder, Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg 1, 354—362.

[3]) Ebenda.

Eine wichtige Neuerung bildet auch die doppelte Reihung von Unter- und Oberfenstern in jedem Mauerfeld an Schiff und Chor. Die Unterfenster halten noch durchwegs an der Form des 17. Jahrhunderts fest, rechteckig, wie in Mödingen; neu ist nur die tektonische Betonung des Bogenbeginns durch Einfügung von Kämpfersimsen in die Umrahmung, denen ein Keilstein im Scheitel entspricht. In den Oberfensterrahmen erscheint hier zuerst die für Zimmermann künftig so bezeichnende dreiteilige Form der Oberfenster: ein oben und unten in flachem Rund erweitertes Mittelfeld liegt zwischen den durch Pfosten getrennten schmäleren Seitenfeldern mit weiter henkelartiger Ausbuchtung nach oben. Die ornamentale Gestaltung der Pilasterkapitelle ist denen am Klostergebäude von Mödingen sehr ähnlich, wieder ist der Rand bandartig behandelt, oben und unten in zwei Voluten aufgerollt und in der Mittelfläche liegt ein leeres, schildartiges Gebilde. Darüber umzieht den ganzen Bau ein mehrfach profilierter Architrav, der in jedem Felde nach der Mitte hin bis ans Dachsims geschweift ansteigt. Die Verkröpfung über den Kapitellen ist am Langhause von konkav geschweiften, am vorderen Rand in Voluten aufgerollten Kämpferstücken gekrönt, die den Zwischenraum bis zum Dachsims geschickt ausfüllen, zugleich ein vertikales Gegengewicht zu der schwingenden horizontalen Bewegung des Architravs bilden. Die Westfassade besteht aus vier Feldern, von denen drei in gleicher Grösse der Schiffsbreite entsprechen, das vierte fensterlose zum Turm gehört. Über den drei Hauptfeldern erhebt sich auf einer niedrigen Attika der Volutengiebel. Für diese Fassadengestaltung sind möglicherweise solche an römischen Kirchen, die Zimmermann aus nachbildenden Kupferstichwerken kennen lernen konnte[1]), vorbildlich gewesen. Es wären etwa zu nennen die Fassaden von S. Spirito in Sassia, S. Maria dei Monti, S. Catarina dei Funari[2]).

[1]) Joachim Sandrart, »Insignium Romae templorum prospectus«. »Romae antiquae et novae theatrum«. (Nürnberg 1684).

[2]) Wölfflin, Renaissance und Barock[2] (1907), T. IX, X und Figur 10.

Der Schiffraum, wird wie schon gesagt, durch starke ca. 80 cm vorspringende Wandpfeiler mit vorgelegten Pilasterpaaren und massivem Gebälk darüber in drei Joche geteilt *(Tafel 5, Fig. 2)*. Der Architrav dieses Gebälks setzt sich als flaches Band an der Wand fort und wird über die Rundung des Unterfensters im Segmentbogen geführt. Eine auffallende und originelle Behandlung zeigen die Stirnseiten der Pfeilergesimse im Schiff. Ihr oberer Rand steigt von der Seite nach der Mitte zu wellenförmig an und endet hier in zwei aufgerollten Voluten, eine Bildung, die sich aus dem Bestreben erklärt, die streng gerade Linie zu beleben. Während in Mödingen der Wandaufbau völlig flächig gehalten ist und die eleganten Pilaster mehr einen dekorativen als konstruktiven Zweck haben, sucht Zimmermann hier durch die ins Innere eingezogenen Pfeiler das tektonische Gerüst stärker zu betonen und die lastenden und tragenden Teile im Aufbau zu scheiden. Eine völlig befriedigende Lösung dieser neuen Aufgabe gelingt ihm indessen noch nicht. Die Pfeiler stecken noch grossenteils mit ihrem Kern in der Wand, und in harter, unschöner Weise schneiden die Schmalseiten der Simse in den oberen Teil der Mauer ein. Durch ein rein ornamentales Motiv sollen diese Unklarheiten verdeckt und zugleich die Ecken neben den Oberfenstern belebt werden. Denn das ist der Zweck der halbrunden, schnörkelartigen Volutengebilde, wie diese sich so in keinem seiner andern Bauten wiederfinden. Die Wölbungsform der Decke ist noch in der älteren Weise und strenger als in Mödingen gehalten. Die drei Langhausjoche sind in der Tonne überwölbt, die durch breite Quergurten in drei Traveen zerlegt wird, jedoch der Stichkappen entbehrt; der Chor hat Flachtonnenwölbung mit Stichkappen, die von den Oberfenstern ausgehen. Die Mitte jeder Tonnenfläche im Langhaus füllt ein kreisrundes Fresko, das hüben und drüben von zwei kleineren Medaillons umgeben ist. Am Scheitel der Chorwölbung befindet sich ein weiteres Deckenbild. Die Gurtbögen und die übrigen unbemalten Flächen der Decke sind mit später zu besprechenden Stucka-

turen geschmückt. Sämtliche recht gute Malereien sind auch hier wieder vom Bruder des Baumeisters, Johann Zimmermann ausgeführt[1]). Seine Signatur findet sich am Mittelbilde des westlichen Joches über der Orgelempore, rechts unten, wo etwas verwischt, aber doch leserlich steht: *J. Zimmermann 1727*. Damals muss die Kirche also im Rohbau fertig gewesen sein, und man darf die Baubeendigung auf 1726 ansetzen.

3. Gleich nach Fertigstellung der Buxheimer Kirche finden wir Zimmermann wieder im Dienste des Dominikanerordens tätig, mit dem Auftrag die Kirche des Frauenklosters Siessen bei Saulgau in Württemberg zu erbauen, wohl auf Empfehlung des Mödinger Schwesterklosters.

Kloster Siessen war 1259 durch den Ritter Steinmar von Stralenegg, einen Beamten des Stiftes Buchau, »mit Rat, Hilf und Gutachtung der hochwürdigen Fürstin Mechtildis« gegründet worden (so lautet die Inschrift auf einem Bilde des 17. Jahrhunderts im Kloster, das den knieenden Stifter mit dem alten Baumodell in der Hand zeigt).

Die Priorin Josepha Baitzin aus Riedlingen hatte schon im Jahre 1715 einen Neubau des Klosters begonnen. Die ca. 1726/27 fertig gestellte Kirche[2]) ist bereits im Tagebuch des Pater Nothelfer als ein Werk Zimmermanns genannt. Ob auch die früher entstandenen[3]) Klostergebäude von ihm errichtet wurden, dafür sind keine Belege vorhanden[4]). Doch ist eine Beziehung Zimmermanns zu dem so viel früheren Klosterbau unwahrscheinlich, da er damals mit dem grossen Auftrag in Mödingen beschäftigt war; überdies ist das Äus-

[1]) Vgl. dazu die Bemerkung oben S. 10 Anm. 2.

[2]) Nach der Oberamtsbeschreibung Saulgau, herausgegeben von Memminger, Stuttgart-Tübingen 1849, S. 206. Die Baukosten betrugen 9683 fl.

[3]) Nach der angeführten Oberamtsbeschreibung 1716—22 erbaut.

[4]) Alle archivalischen Nachforschungen in Siessen, Stuttgart und im Thurn- und Taxis-Zentralarchiv zu Regensburg (an das Haus Taxis kam Kloster Siessen vorübergehend nach der Säkularisation) verliefen vollkommen ergebnislos.

sere in seiner durchgehenden Einfachheit von dem des Mödinger Klosterbaues völlig verschieden.

Aus einem Briefe des Schussenrieder Paters Kempf an den Pater Rodenbach in Schussenried[1]) (dat. Siessen 1. 4. 1728) ergibt sich, dass Zimmermann für »Maurer- und Steinhauerarbeiten« 4000 fl. erhalten habe. Diese hohe Summe schloss natürlich nicht nur das Honorar, das er als leitender Architekt erhielt, in sich, sondern er hatte davon mindestens auch seine Gehilfen und Handlanger zu bezahlen. »Item ist dem Contrakt von 4000 fl. noch ein Leihkauf oder Handgeld beigefügt worden. Weilen aber die ehrwürdige Frau Priorin gern gewusst hätte, in was solches bestünd, so hat sich der Herr Dominikus endlich vernehmen lassen, er lasse es ihrer Diskretion über, worauf ihm 12 Dukaten verehret worden und er gar wohl zufrieden gewesen«.

Die Ausschmückung durch Malerei und wohl auch die durch Stuckatur, auf die später eingegangen wird, übernahm auch hier wieder sein Bruder Johann.

Die Kirche bildet mit dem Kloster einen einheitlichen Komplex. Letzteres besteht aus einem dreistöckigen Rechteck mit Eckrisaliten und wirkt äusserst nüchtern. In die Mitte des südlichen Längsflügels ist die nach Süden gerichtete Kirche rechtwinkelig eingebaut mit direktem Zugang für die Nonnen vom Korridor aus. Sie besteht aus einem einschiffigen Langhaus, sowie eingezogenem Chore mit einem rechteckigen Joch und halbrundem Schluss *(Tafel 6)*. Das letzte Joch des Schiffes vor dem Chore springt seitlich über die Mauerflucht heraus[2]).

Die Neuerung des Grundrisses gegenüber Mödingen und Buxheim besteht vor allem in der querschiffartigen seitlichen Erweiterung des Joches vor dem Chor, wodurch die Kreuzesform in die ganze Anlage gebracht wird. Noch

[1]) Schussenrieder Kloster-Archivalien im Staatsarchiv Stuttgart.

[2]) Länge des Nonnenchores 10,80 m; Länge des Langhauses bis zum Chor 21,17 m; Breite 11,82 m. Gesamtlänge des Chores ca. 10 m; grösste Breite 8,50 m. (Die Maße der Schiffsbreite sowie des Chores stimmen also ziemlich mit denen von Buxheim überein)

mehr als in Buxheim prägt sich durch die Innenpfeiler die Jocheinteilung des Schiffes schon im Grundriss aus.

Die Pilaster, die auch hier wieder die Aussenmauern *(Tafel 6)*, den Innenjochen entsprechend, beleben und in einzelne Felder teilen, erscheinen hier in neuer Anordnung paarweise am Schiff und an den Ecken des Querhauses, einzeln am Chor. Sie haben völlig flächige Formen und ihre Kapitelle sind denen von Buxheim durchaus gleich. Infolge der beträchtlichen Höherlegung der Oberfenster und deren Annäherung an das Dachsims fehlt ausser am Querschiff ein rings umlaufender Architrav. In der Fensteranordnung geht Zimmermann hier zum erstenmal von der schlichten Reihung zur Gruppierung über. Es folgt im Lang- und Querhaus nicht mehr ein Hauptfenster gleichmässig dem andern, sondern hier werden in jedem Feld zwei grosse Unterfenster mit einem kleineren Oberfenster vereinigt. Diese haben wieder die dreiteilige, von Buxheim her bekannte Form, nur ist die Ausbuchtung der Seitenteile nach unten verlegt. Die Choroberfenster dagegen zeigen hochovale Form mit dem schon von Mödingen her bekannten Dreipasschluss, der hier aber nicht mehr als Blende, sondern als Mauerdurchbrechung auftritt. Die ansteigenden Seiten des heute schlicht dreieckigen Giebels über dem Querschiff verliefen ursprünglich in geschweiften, zu Voluten sich aufrollenden Umrisslinien. Auch der Dachreiterturm ist seines ursprünglichen Abschlusses verlustig gegangen[1]).

Im Innern *(Tafel 7)* werden die Wände durch die bereits erwähnten Stützpfeiler in vier Joche gegliedert. Von diesen entfallen nach Norden eineinhalb Joch auf den durch eine Glaswand abgeschlossenen Nonnenchor. Den Pfeilern sind an der Stirnseite je zwei, an der der Wand zugekehrten Seite je ein Pilaster vorgelegt. Über ihnen liegt der Fries, oben konvex gebildet und das Gesimse, welches die gleiche Schweifung des oberen Randes zeigt wie jenes in Bux-

[1]) Die alte Ansicht ist auf einem gleichzeitigen Stich im Kloster abgebildet.

heim. Die flache Tonnenwölbung der Decke, wie sie die bisherigen Kirchen hatten, ist im Langhaus aufgegeben; an ihre Stelle treten vier durch Quergurten getrennte grosse Flachkuppeln auf Hängezwickeln. Vor dem Chor springt die Mauer stark ins Innere ein und ist mit Pilastern bekleidet. Das rechteckige Joch des Chores ist in der Tonne, die Rundung mit einer Halbkuppel überwölbt. Hier in Siessen sind die tragenden Pfeiler des Langhauses im Gegensatz zu Buxheim aus der Verbindung mit der Mauerfläche dahinter gelöst und ganz selbständig und frei davor gestellt. Auf ihnen allein ruht nun das Gewicht der Wölbungskuppeln, und die Umfassungsmauern sind entlastet. Ihre Flächen können dadurch in den einzelnen Jochen fast ganz den Fensteröffnungen eingeräumt werden, wodurch eine reiche Lichtzufuhr ermöglicht ist. Damit ist in diesem Bau zum erstenmale der Versuch gemacht, die Mauerflächen möglichst zu reduzieren.

Hier ist dem Architekten die restlose Durchführung des Problems geglückt, an dem er schon in Buxheim gearbeitet hatte. Klar und dominierend tritt nun der architektonische Aufbau hervor, in grosser Übersichtlichkeit folgen einander die einzelnen Joche des Schiffes mit ihren Kuppeln. Freilich würde dadurch in die Gesamtwirkung ein Zug nüchterner Grossräumigkeit kommen, wenn dem nicht die reiche Dekoration entgegenstünde. Was diese anlangt, so sind im Langhaus die Kuppelflächen durchweg der Malerei eingeräumt und die Stuckatur bleibt hier auf die Umrahmung beschränkt. In ausgedehnter Weise breitet diese sich dagegen an den Leibungen der Gurt- und Schildbögen sowie an der Decke der Chorpartie aus, wo sie vor allem die tiefliegenden Wandungen der vier ovalen Oberfenster schmückt. Eine verständnislose Renovation aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat die farbige Wirkung des Inneren gründlich verdorben.

Die Frage drängt sich auf, wie Zimmermann zu dieser von seiner ersten Kirche so verschiedenen Raumgestaltung

gekommen ist. Seine architektonischen Kenntnisse hatten sich inzwischen bedeutend erweitert. Die grossen Kirchenbauten der Vorarlberger Baumeister werden es gewesen sein, an denen er eingehende Studien betrieben hat und die seine Bauweise nachhaltig beeinflusst haben. Das oberschwäbische Gebiet, dem heutigen bayrischen Schwaben benachbart, war ja seit Anfang des 18. Jahrhunderts das Hauptzentrum der Tätigkeit dieser Vorarlberger Architekten bei den hier überall neu entstehenden grossen Abteien und Kirchen. Christian Thumb errichtete die Kirche in Friedrichshafen, Michael Thumb erbaute Marchthal, Franz Beer Weissenau und Weingarten. Beziehungen zwischen diesen und den Wessobrunner Künstlern waren durch deren Stuckaturarbeiten in den genannten Kirchen seit einiger Zeit angebahnt. Franz Beer selbst war im bayerischen Schwaben mehrfach tätig, so ist die Zisterzienserinnen-Kirche Oberschönenfeld bei Augsburg (1718—22) sein Werk.

Allen diesen Kirchen der Vorarlberger Schule ist die mächtige Bildung der stark einspringenden Langhauspfeiler mit den vorgelegten, um den Pfeilerkern herum verkröpften Pilastern und dem sehr kräftigen, reich profilierten Gebälk darüber gemeinsam[1]). Dieselbe Pfeilerform und Gebälkbehandlung verwendet nun Zimmermann in den Kirchen von Buxheim und Siessen. Vor allem die Zerlegung der Schiffswölbung in eine Reihe von aussen nicht sichtbaren Flachkuppeln, wie Siessen sie hat, ist eine charakteristische Eigenschaft dieser Kirchen. Für die querschiffartige, seitliche Verbreiterung des letzten Joches vor dem Chor bieten Weissenau und Marchthal Analogien zu Siessen. Auch auf manche Ähnlichkeiten der Detailbildung lässt sich hinweisen, wie denn z. B. die in Buxheim und Siessen zu beobachtende Schwellung des Frieses über dem Architrav sich ebenso in Weingarten findet.

Diese mannigfachen Übereinstimmungen liefern den deutlichen Beweis für die Beziehungen Zimmermanns zu

---

[1]) S. Kick u. Pfeiffer, Barock, Rokoko und Louis XVI. in Oberschwaben und der Schweiz² (1907).

der Vorarlberger Schule. Die dorther empfangenen Anregungen verwertete er dann in selbständiger und geschickter Weise bei seinen in viel kleineren Maßverhältnissen und unter bescheideneren Bedingungen erbauten Kirchen von Buxheim und Siessen.

4. Zwanzig Jahre später hatte Zimmermann dann nochmals einen Langbau auszuführen, nämlich die unbedeutende, durch eine stillose Restaurierung ihres Rokoko-Charakters gänzlich verlustig gegangene kleine Dorfkirche von Ingenried bei Schongau, über die er die bauliche Oberleitung hatte zur selben Zeit, als er an der Wallfahrtskirche Wies tätig war[1]). Der Grundstein wurde am 5. Juli 1745 durch den Abt von Steingaden gelegt; der Bau war 1746 vollendet und erhielt 1754 die Weihe[2]).

Es ist wieder das alte Schema der kleinen bayerischen Landkirchen verwendet, einschiffiges Langhaus mit eingezogenem Chor. Ein Zeichen späterer Entstehung gegenüber Mödingen und Siessen ist die Einführung geschwungener Linien, und das Streben, harte Ecken durch weiche Übergänge zu ersetzen, wie sich dies an der westlichen Eingangsseite und der östlichen Abschlusswand des Chores zeigt. Über der durch zwei Pilaster eingeschlossenen Mitte der Chorrückwand wächst der Turm empor. An der Eingangswand und der Chorpartie deuten die geschwungenen Umrissformen der kleinen Ovalfenster auf Zimmermannsche Art. Im Innern sind der Wand Pilaster vorgelegt, die die Deckenwölbung tragen. Heute ist der ganze Raum durch eine stillose Restauration verdorben.

5. Zuletzt sei hier noch ein Grundrissentwurf von der Hand Zimmermanns zu einem Umbau der alten

[1]) Die Zuschreibung an ihn gründet sich auf einen im Turmknopf gefundenen Zettel mit der Notiz, dass die Kirche vom »architectore spectabili domino Dominico Zimmermann Landsbergensi« erbaut sei

[2]) A. Schröder im Archiv für christl. Kunst XXV (1907), 89. Handschrift, L. Fischeriana Nr. 2 St. Bibl. München.

dreischiffigen gotischen Kirche von Schongau erwähnt, über den sein Gutachten eingeholt wurde. Der Originalplan befindet sich im Münchner Kreisarchiv. Professor Schober in Landsberg wies mich in liebenswürdiger Weise darauf hin. Dem Plan hat Zimmermann die zu machenden Änderungen eingeschrieben, so dass man ein klares Bild von seinen Vorschlägen bekommt. An der einen Längsseite wollte er die alte Mauer wieder benutzen; die andere dagegen sollte wegen Baufälligkeit niedergelegt und weiter hinausgeschoben werden. Natürlich war die Beseitigung der zwei Reihen von Innenstützen vorgesehen, um aus der alten dreischiffigen eine einschiffige Rokokoanlage zu machen. In den von den einspringenden Pfeilern gebildeten kapellenartigen Vertiefungen sollten unter den Fenstern Nebenaltäre stehen. Auch die Westwand sollte etwas weiter hinausgeschoben werden und in grossen Rundungen sollte der Übergang in die Längsseiten erfolgen, in denen die Eingänge angebracht waren.

»Wegen gehabter Mühewaltung und gemachtem Riss« empfing Zimmermann die Summe von 10 fl. Die bald darauf erfolgende Modernisierung der Kirche durch Franz Schmuzer zeigt ganz diese Anlage; daher ist es sehr wahrscheinlich, dass der Plan Zimmermanns dem Umbau zu Grunde gelegt wurde.

b) Zentralisierende Kirchenbauten.

1. Unmittelbar nach Beendigung der Siessener Kirche begann Zimmermann mit der Wallfahrtskirche von Steinhausen, einem Bau, der durch seine originelle Anlage seinerseits auch Zeugnis gibt von der grossen Produktivität des Rokoko auch auf dem Gebiete kirchlicher Architektur.

Die Wallfahrtskirche von Steinhausen *(Tafel 8)*, auf einsamem Hochplateau eine Stunde nordwestlich vom Kloster Schussenried gelegen und zu diesem gehörig, verdankte ihre Entstehung im 15. Jahrhundert einem wundertätigen Gnadenbild einer Pietà. Reichsprälat Didacus Ströbele von Biberach, seit 1719 Abt von Schussenried, fasste in-

folge sehr grosser Baufälligkeit der Kirche und des sich ständig mehrenden Andranges von Wallfahrern den Plan eines völligen Neubaues. Die ihm befreundete Priorin Baitzin von Siessen hat ihm als Baumeister Zimmermann empfohlen[1]). In seinem Tagebuch[2]) notiert der Prälat zum 30. März 1727: »Heut ist Herr Dominikus Zimmermann, von Landtsperg gebürtig, ser gueter Baumeister, von Siessen anhero kommen, hat mir ein feines Rissel gebracht wegen zukünftigen neuen Kirchen zue Steinhausen, so mir Gott das Leben lasset«. Unterdessen hatte der Abt sich bereits nach einem Steinbruch für die Bausteine umgesehen und hierfür den zum Kloster Siessen gehörigen ins Auge gefasst. In diesem Sinn hatte er wohl schon früher dem ihm bereits bekannten Zimmermann Weisung gegeben, mit der Priorin darüber zu sprechen. In einem Brief vom 7. März 1727[3]) teilt Zimmermann dem Pater Rodenbach mit, dass die Priorin gern bereit sei, Schusseuried für den Steinhauser Bau die Benutzung des Steinbruchs zu überlassen mit allen Instrumenten, »wann man ihr diese im Gewicht, wie sie solche einhändiget, wiederum überliefert«; er, Zimmermann, wisse nicht, »ob sie für den Steinbruch etwas begehrdt oder ob sie ein Guettätterin desen Gottshaus wihl sein. Er rate, bald jemanden zu schicken, mit der Priorin Rücksprache zu nehmen, da von Altshausen[4]) auch auf den Steinbruch reflektiert werde. Schussenried erhielt dann von der Priorin in verbindlicher Form die Erlaubnis, aus dem Siessner Steinbruch die Steine beziehen zu können, natürlich gegen Entschädigung. Im Jahre 1727 wurden schon eifrig Steine in grossen Mengen nach Steinhausen überführt, nachdem ein schikanöser Einspruch des Inhabers der Grafschaft Scheer als Jurisdiktionsherrn von Siessen glücklich beseitigt war.

So konnte denn im Frühjahr 1728 der Bau begonnen

[1]) Unter den Schussenrieder Kloster-Archivalien im Staatsarchiv Stuttgart befindet sich eine diesbezügliche Korrespondenz zwischen den beiden.

[2]) Schussenrieder Archivalien im Staatsarchiv Stuttgart.

[3]) Ebenda.

[4]) O. A. Saulgau, Sitz einer Deutschordens-Kommenturei.

werden. Am 29. März 1728 wurde nach einem letzten Gottesdienst in der alten Kirche das alte Wallfahrtsbild in feierlicher Prozession in seine Interimsresidenz in die Schussenrieder Klosterkirche überführt. Am 1. April begann dann der Abbruch der Kirche, und die neuen Fundamente wurden gegraben. In den zwei Sommern 1730 und 31 waren gegen 200 Personen am Bau und dessen Ausschmückung beschäftigt, wodurch die pekuniäre Lage verarmter Klosteruntertanen, besonders der Einwohner des durch Feuer geschädigten Weilers Aichen sehr gebessert wurde. Am 24. November wurde die Kirche von Abt Didacus benediziert und der erste Gottesdienst darin gehalten[1]). Im Jahre 1733 musste Abt Didacus nach einer strengen Visitation durch den Ordensgeneral (es wurden ihm besonders die Riesenkosten der Steinhauser Kirche zum Vorwurf gemacht) abdanken; er begab sich dann in ein Kloster nach Lothringen, wo er später starb[2]). Die Konsekration der Kirche nahm der Weihbischof von Sirgenstein aus Konstanz am 5. Mai 1733 vor.

Nach dem Baurapular mit detailliertem Kostenverzeichnis betrugen die Gesamtbaukosten 40306 fl. 40 kr.[3]), wogegen das Kellereibaubüchlein die Summe von 43271 fl und 6 kr. nennt. Zimmermann erhielt während der vier Baujahre als leitender Baumeister eine jährliche Besoldung von 250 fl., »aparte wegen Stuckatur-Arbeit« 300 Gulden und am Schlusse eine »Baumeisterdiscretion« von 50 fl. Seinem Bruder Johann, der auch hier wieder die malerische Ausschmückung übernommen hatte, dem »vortrefflichen und kunstberühmten Frescomaler von München«, wurden für die Ausführung des Chorgemäldes 250 fl. bezahlt, »für das ganze Hauptwerk (Schiffraum mit anliegenden Kapellen) annoch samt Discretion bezahlt 1244 fl. und 30 kr.«[4]). In diese Summe hatte er sich mit seinen zwei

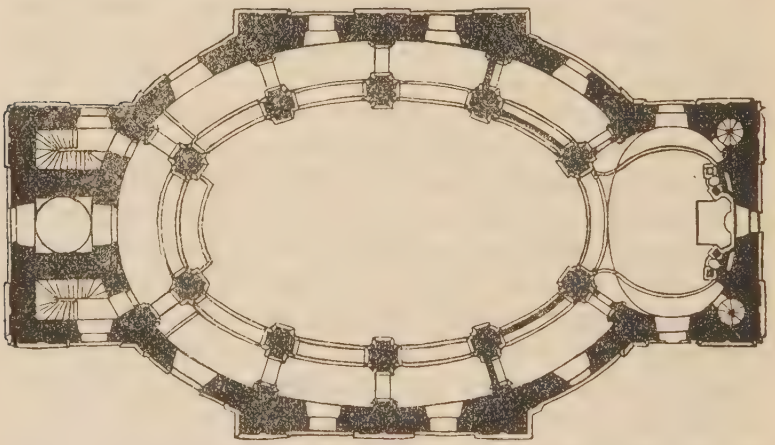
[1]) Staatsarchiv Stuttgart, Repertorium Schussenried, Band VI, Lad. 31.

[2]) Diarium des P. Nothelfer, S. 2.

[3]) Steinhauser Bauakten in Schussenrieder Archiv. Stuttgart.

[4]) Schussenrieder Hauschronik von 1764, S. 632; ebenda.

Söhnen und einem Gehilfen als Mitarbeitern zu teilen. Nach den häufig von Dom. Zimmermann selbst ausgestellten Berechnungen und Quittungen wurden die Stuckaturarbeiten in der Kirche von Wessobrunnern ausgeführt unter seiner Oberaufsicht. Man trifft die Namen seines Sohnes Franz Dominikus, des Leonhard Scheffler, des Pontian Steinhauser, Georg Finsterwalder. Auch er selbst hat verschiedentlich mit Hand angelegt. Die Stuckaturarbeiten erstreckten sich auf die Sommer 1730 bis einschliesslich 32. Die Gesamtkosten für die Stuckatur beliefen sich auf 2159 fl. und 23 kr. Die weitere Innenausstattung der Kirche wurde, wie aus den sehr ausführlichen Rechnungen hervorgeht, von Künstlern und Handwerkern der Umgegend (Ravensburg, Weingarten, Überlingen) hergestellt, so die Altäre samt Statuen und Bildern, die Kanzel, das Kirchengestühl und das steinerne Portal an der Haupteingangsseite.



KIRCHE ZU STEINHAUSEN.

Der Grundriss[1]) ist dreiteilig. Der Laienraum hat die Form einer Ellipse von 29 m Länge und 21 m grösster Breite. Ihm ist in Westen ein rechteckiger, durch Quer-

[1]) Siehe obenstehende Figur, die mit gütiger Erlaubnis der Verlagsbuchhandlung Baumgärtner (Leipzig) entnommen ist dem Werke: Kick und Pfeiffer, Barock, Rokoko und Louis XVI. in Oberschwaben und der Schweiz[2] (1907).

mauern gedritteilter Vorbau angeschlossen, östlich folgt die aussen auch rechteckige, innen querovale Altarapsis von 10 m Tiefe und 13 m grösster Breite. Der Mittelraum des westlichen Vorbaues bildet den Haupteingang. Der Ellipse sind aussen an den Stellen grösster Breite, also an den zwei Mittelpartien gerade, risalitartige Mauerverstärkungen vorgelegt. Das Innere ist durch zehn Pfeiler mit einem Abstand von je 1,80 m von der Umfassungsmauer in den inneren Ovalraum und einen rings um diesen geführten Umgang gegliedert. Charakteristisch für den ganzen Grundriss ist seine grosse Regelmässigkeit. Die Anbauten von Vorhalle und Chorhaus treten an Grösse stark hinter dem Mittelraum zurück, stimmen dagegen unter einander im Äusseren in Form und Flächenausdehnung vollkommen überein. Den geraden Abschlußseiten von Chor und Vorhalle entsprechen an den Langseiten die geradlinig geführten Mittelrisalite der Ellipse, wodurch in der Gesamtlinienführung der Längsseiten aussen ein gleichmässiger Wechsel gerader und geschwungener Strecken entsteht. Eine durch die zwei innersten sich gegenüberliegenden Pfeiler gezogene Queraxe würde zugleich auch genau die Mitte der gesamten Anlage bezeichnen, und die östlich und westlich von ihr gelegenen Teile ergeben völlig gleiche Hälften. Der ganze Bau gruppiert sich also symmetrisch um die Queraxe. Von den zehn Pfeilerintervallen, die Innenraum und Umgang miteinander verbinden, sind die mittleren Paare auf jeder Seite sich vollkommen gleich und am schmälsten (ca. 4,20 m), die dann folgenden etwas breiter (4,50 m), am weitesten die Abstände beim östlichsten und westlichsten Pfeilerpaar (5,70 m). Entsprechend steigert sich die Grösse der Umgangsjoche von der Mitte nach den Schmalseiten zu.

Ovale Kirchengrundrisse werden in Italien im 17. Jahrhundert nach einigen Vorläufern im 16.[1]) (Vignola: S. Andrea und S. Anna in Rom) sehr beliebt und mehrfach angewendet. Ein Hauptbeispiel ist Borrominis S. Carlo in Rom[2]) (1649),

[1]) Wölfflin, Renaissance und Barock[2] (1907), 69.

[2]) Gurlitt, Barockstil in Italien, 358.

jener Bau von höchster Beweglichkeit und unruhigstem Wechsel der Linienführung, der in Rom allgemein das grösste Staunen erregte und bei der klassischen Richtung ärgste Missbilligung fand. Derselbe Architekt wählt die Kreisform des Hauptraums mit angegliederten halbkreisförmigen Haupt- und Nebennischen in S. Ivo della Sapienza[1]). Gleichmässig elliptische Gestaltung des Hauptraums mit anliegenden tiefen rechteckigen Nischen zeigt Francesco da Volterras S. Giacomo degli incurabili[2]). Der erste Bau dieser Periode, in dem der Hauptraum zentral gebildet und von einem Umgang umschlossen wird, ist Baldassare Longhenas S. Maria della Salute in Venedig (1631—56)[3]). Hier ist ein Mitteloktogon von einem zweiten grösseren umgeben, das innen abwechselnd aus Quadraten und ungleichseitigen Viereckräumen besteht. Die schon genannten Nachbildungen italienischer Kirchenbauten durch Kupferstichwerke machten auch die Architekten, die selbst nicht in Italien gewesen waren, mit solchen Grundrissformen bekannt. Diese werden nun auch in theoretischen Werken ein beliebter Gegenstand für Erfindungen und Entwürfe[4]). In der Sammlung von »Grundrissen von Kirchen in Franken« von Joseph Walch (1670—82)[5]) befinden sich auch zwei Entwürfe für Kloster Ebrach, die interessante Vorstufen der Steinhauser Anlage bilden: einer in Form des Ovals, der in geringem Abstand von der Umfassungsmauer einen Kranz von vierseitigen Pfeilern mit runden Einbuchtungen an jeder Seite zeigt; zwischen diesen sind tiefe rechteckige Kapellen, gegen den Mittelraum hin offen, eingeordnet und durch den gangartigen Abstand zwischen Pfeiler und Mauer miteinander verbunden. Ein anderer Plan desselben Skizzenbuches zeigt eine mehr dem Kreis angenäherte Form des

[1]) Gurlitt, ebenda, 67, 363.

[2]) Ebenda 202.

[3]) Ebenda 308.

[4]) Abraham Leutner, Gründliche Darstellung der fünf Säulen, Prag 1677 (T. 52). L. Chr. Sturm, Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsburg, Jer. Wolf 1718, T. 6—8.

[5]) Bayr. Nat.-Museum Nr. 830 12/4.

Hauptraums mit gegen ihn sich öffnenden ovalen Nebenkapellen. Auch diese stehen durch den Abstand zwischen Innenstützen und Aussenmauer in Verbindung. Auf beiden Entwürfen kommt aber der Umgang infolge der sehr massiven Pfeilerbildung die ihn für den Standpunkt im Mittelraum fast ganz verdeckt, sehr wenig zur Geltung.

Die kirchliche Baukunst des Nordens beginnt nun ihrerseits auch solche Grundrissformen aufzugreifen. In Südbayern finden sich bereits im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Kirchenbauten in der Form des Ovals. Die Wallfahrtskirche Maria Birnbaum bei Aichach[1]), von der bereits die Rede gewesen ist, zeigt in ihrem ganzen Umriss nur geschwungene Linien und setzt sich aus einer Reihe von Ovalsegmenten zusammen. Die ruhige Geschlossenheit der Steinhauser Anlage fehlt ihr aber vollkommen. Zu der Zeit, da Zimmermann den Bau von Steinhausen begann, gab in München Johann Michael Fischer der Annakirche am Lehel die Form des ovalen Schiffsraumes mit angegliederten nischenartigen Vertiefungen[2]) (1727).

Der Steinhauser Grundriss wurzelt demnach im Stil der Zeit und ist aus dieser heraus zu erklären. Der Plan ist jedoch eigenartig genug, um ihn auf Zimmermanns eigene Erfindung zurückzuführen.

Die Dreiteilung des ganzen Baues kommt erst in der Aussenansicht *(Tafel 8)* klar zum Ausdruck. Erst hier erhalten die zwei der Ellipse vorgelegten geraden Mauerverstärkungen ihre Bedeutung. Jede derselben wird in ihrer ganzen Ausdehnung von einem Giebel gekrönt, der mit dem der anderen Längsseite durch ein Querdach verbunden ist. Dadurch grenzt sich der ganze Mittelbau der Ellipse aussen wie ein besonderer viereckiger Raum gegen die übrigen Bauteile ab. Weitere zwei Giebel erheben sich über den geraden Abschlusswänden von Chor und Vorbau und wirken so als Gegenstücke zu denen über der Mittelpartie. Pilaster gliedern wie in Siessen auch hier

[1]) Inventar Oberbayern T. 31.

[2]) Inventar Oberbayern, S. 952/53.

wieder die Mauerfläche (*Tafel 9*), an den Aussenecken von Chor und Vorhalle in paarweiser Anordnung, ebenso an den Ecken und in der Mitte der Risalite. Weitere Pilaster begrenzen die Rundungen. So entstehen an der Nord- und Südseite je sechs Mauerfelder. Das Gebälk über den Pilasterkapitellen, bestehend aus Architrav, Fries und Gesims, zieht sich hier wie früher in Buxheim durchlaufend um den ganzen Bau. Wie dort liegen die Fenster wieder unterhalb des Gebälks. Auch hier füllt jedes Feld ein Unter- und ein Oberfenster. Die Pilasterkapitelle sind in ihren Einzelformen sehr viel reicher als an den früheren Bauten, ihr Mittelfeld schmückt eine von verschlungenem Bandwerk umschlossene Rosette, ihren Rand das bekannte Bandmotiv mit einer franzenartigen Endigung nach unten. Die Rahmung der Unterfenster bleibt einheitlich rechteckig, es wird ihr aber ein reicherer und lebendigerer Umriss gegeben als bisher. Unter dem Bogenansatz rollt sich der Rahmen in Voluten auf, der Bogen selber hat dieselbe Dreipassform, wie sie von den ovalen Chorfenstern an der Siessener Kirche her bekannt ist. Für die Oberfenster verwendet Zimmermann auch wieder zwei Arten. Am Mittelbau sind sie dreiteilig, wobei die Ausbiegung der schmalen Seitenfelder analog Buxheim wieder nach oben verlegt ist; doch ist der Gesamtumriss, den gestreckteren Proportionen der Mauerfelder am ganzen Bau entsprechend, mehr hoch als breit. An der Rahmung der Oberfenster im Chor wiederholt sich die dreiteilige am Mitteltrakt mit Weglassung der vertikalen Innenpfosten. An den vier gerundeten Mauerflächen ist die Gebälkgliederung in Schwingung versetzt, in geschweifter Linie steigt der Architrav bis zum Sims an, um sich dann in der Mitte in Voluten aufzurollen. So kehrt hier in reicherer Weiterbildung dasselbe Motiv wieder, das am Äusseren der Buxheimer Kirche zuerst auftrat und in Siessen dann auch auf die Simskrönung der inneren Wandpfeiler übertragen wurde.

Wie bei den heute nicht mehr vorhandenen Giebelrändern am Querschiff von Siessen ist auch bei den vier

Haupt- und den zwei Nebengiebeln des Steinhauser Baues *(Tafel 8)* die gerade Linie durchweg vermieden. Ihr Umriss besteht aus einer Aufeinanderfolge flacher Rundbögen mit häufiger Verwendung der aufgerollten Voluten. Der aus dem Dach des westlichen Vorbaues aufsteigende, sehr elegante Turm ist durch Gesimse in drei Geschosse geteilt; die oberen Simse sind mehrfach geschweift. Aus dem Aussenbau im Ganzen spricht eine stark vertikale Tendenz: gegenüber der breit hingelagerten Siessener Kirche erscheint er in allen seinen Teilen straff und fest zusammengeschlossen.

Im Inneren *(Tafel 10 u. 11)* steigen wie eine Reihe schlanker Stämme die zehn vom Grundriss bereits bekannten Pfeiler empor; sie haben kreuzförmigen Kern; allen vier Seiten sind Bündelpilaster vorgelegt, über denen ein ausgebildetes Gebälk angeordnet ist, bestehend aus Architrav, Fries und weit vorkragender Gesimsplatte. Auf dem Gesimsstück liegen die die Intervalle überspannenden Rundbögen auf, von denen der Übergang zu der mächtigen, völlig ausgemalten Kuppelwölbung des Mittelraums durch eine ganz dekorativ behandelte Hohlkehle vermittelt wird. Den Innenpfeilern entsprechen an der Umfassungswand Pilaster, die durch schmale Bögen mit den ersteren verbunden sind. Die Wände der Längsseiten sind grösstenteils von den vorerwähnten Fensteröffnungen ausgefüllt; an den Wänden läuft, jeweils zwischen Unter- und Oberfenster durchgeführt, ein gliederndes Sims einheitlich entlang. Im querovalen Chorraum fehlt eine solche Gliederung der Wände. Seitlich vom Hochaltar ziehen sich Emporen bis in die zwei dem Chor zunächst liegenden Umgangsjoche des Hauptraumes. Die Räume unter diesen Emporen sind gegen den Altarraum hin abgeschlossen und dienen als Sakristei und Aufbewahrungsort von Kirchenutensilien. Nach oben schliesst ein schmales Sims die Chorwandung ab, von dem aus, wie im Schiff eine Hohlkehle in die bemalte Wölbung überleitet. Im westlichsten Umgangsjoch *(Tafel 12)* ist eine Orgelempore mit einer breiten Mittel- und zwei schmalen Seitenbrüstungen eingebaut. Die dahinter liegende Wand-

fläche nach der Vorhalle zu ist von zwei Reihen rundbogig geschlossener Maueröffnungen durchbrochen, um das Licht der Vorhalle ins Schiff einfallen zu lassen.

Einzelheiten des Aufbaues verraten auch in dieser Kirche wieder die Zusammenhänge mit den grossen oberschwäbischen Kirchenbauten der Vorarlberger Schule. Die massig kompakte Bildung der Innenpfeiler mit den über Eck verkröpften Pilastern hat dort ihre Vorbilder. Ebenso ist die Verbindung der Innenpfeiler mit der Umfassungswand durch Bögen und Gesims darüber in gleicher Weise hergestellt wie die Vermittlung zwischen Haupt- und Seitenschiffen in jenen Kirchen. Man kann vielleicht den Hauptraum von Steinhausen geradezu als eine der genialen Idee Zimmermanns entsprungene Umbildung jener grossen sog. »Barock-Hallen-Kirchen« betrachten: das Mittelschiff der dortigen Kirchen wird hier zentral zur Ellipse gestaltet, um die die Seitenschiffe rings herumgeführt sind. Die Wirkung des Innenraums wird durch die im Verhältnis zur Grundfläche ausserordentlich starke Vertikaltendenz der Pfeiler bestimmt. Dies trägt in den ganzen Aufbau eine grosse Leichtigkeit und Schlankheit hinein, im Gegensatz zu den wuchtigen und schwer lastenden Raumverhältnissen der Siessener Kirche. Durch die rein ornamentale Behandlung der Hohlkehle über den Simsplatten und die Ausfüllung der ganzen Deckenwölbung durch die Malerei sind in den oberen Partien alle Spuren des konstruktiven Aufbaus entfernt. Aus dem gleichen Empfinden heraus wird an Pfeilern und Gebälk durch die Fülle sie umrankender ornamentaler Dekoration und die spielerische Behandlung einzelner ihrer Teile — man beachte die konvexe Schweifung der Friespartie nach aussen mit den aufgerollten Eckvoluten — der tektonische Charakter geschwächt. Alle Wandungen der Fenster in Schiff und Chor, die in den früheren Bauten noch vollkommen schmucklos waren, zeigen reiches Ornament, um nüchterne leere Flächen möglichst zu vermeiden. Die Oberteile der Leibungen enden unter dem Bogenansatz in eingekerbten Voluten *(Tafel 10 u. 11)*. In den Wandungen

der Oberfenster sitzen plastisch gebildete Vögel und Insekten; das Simsband der Wände trägt Puttengestalten und Vasen. Über Gurtbögen und Tonnenwölbung des Umgangs dahinter breiten sich wie ein Blumenbeet Stuckatur und Freskomalerei aus *(Tafel 11)*. Um schon im Aufbau die Farbigkeit des Deckenbildes vorzubereiten und die Stuckaturen in ihrer Wirkung zu steigern, ist für sie Polychromie verwendet in zarten, kühlen Tönen: weiss gold-gelb auf grünem Grunde in den Gurtbögen, blau-gelb-weiss in den Tonnen des Umgangs, weiss auf rosa in den Fensterleibungen, weiss, braun und Gold in der Hohlkehle des Mittelraums, grün-gold-weiss in der des Chores. die Kapitelle haben lichtblaues Mittelfeld und rosa Ecken.

Die Kirche von Steinhausen bedeutet einen Markstein in der künstlerischen Entwicklung Zimmermanns: seine Abwendung aus den Bahnen des Barockstils. Der originelle Grundplan, die Leichtigkeit des Aufbaus, die möglichste Auflösung der Mauerflächen in Fensteröffnungen und die intensive Ausnützung von Farbe, Licht und Dekoration für die Gesamtwirkung zeigen, dass er die leitenden Prinzipien des Rokokos als Raumstiles erfasst hat und in der Schöpfung dieses Innenraums vereinigt. Und dieser Eindruck verliert auch dadurch nicht, dass manchen Teilen der Einzelformen noch die barocke Bildung anhaftet und der Architekt sich noch nicht völlig zum Meister des Problems aufgeschwungen hat, das er sich hier gestellt hat.

2. Bisher war Zimmermann bei seinen grösseren Bauten ausschliesslich im Auftrage von Klöstern tätig gewesen. Einige Jahre nach Beendigung der Steinhauser Kirche, die ihm zweifellos grossen Ruhm gebracht hat, betraut ihn zum erstenmal eine Stadt, Günzburg an der Donau, mit einer grösseren architektonischen Aufgabe.

Hier war die alte, 1380 errichtete Frauenkirche bei dem grossen Stadtbrand am 8. Mai 1735 ein Raub der

Flammen geworden[1]). Im folgenden Jahre wurde mit der Wiederaufrichtung der Kirche im grösseren Maßstabe begonnen und Zimmermann[2]) als Architekt berufen. Die Franziskanerinnen, deren Kloster seit langem benachbart lag, traten dazu einen Teil von ihrem Grund und Boden ab, unter der Bedingung, dass die Frauenkirche zur Pfarrkirche erhoben werde. An Barmitteln konnte die durch den Brand sehr geschädigte Stadt selber wenig beisteuern; doch unternahmen es einige Bürger, Kollekten im weiten Umkreise der Gegend zu sammeln; auch sonst flossen von auswärts reichliche Spenden: der Fürstabt von Kempten schenkte sämtliches Fensterglas, der Bischof von Augsburg 50 Taler, der Abt von Zwiefalten 29 fl, Kaiser Karl VI. liess auf ein Bittgesuch der Stadt (in Günzburg war seit langem der Regierungssitz der vorderösterreichischen Markgrafschaft Burgau) im Jahre 1739 von seiner Hofkammer den Betrag von 4000 fl. auszahlen[3]). Sonstiges archivalisches Material, besonders die Chronik der Franziskanerinnen, ist nicht mehr auffindbar, doch sind mehrere Bauangaben in die handschriftliche Chronik eines gewissen Meyerle vom Jahre 1861 herübergenommen[4]). Danach erhielt Zimmermann 168 fl für den Bauplan. 1736 begann er den Neubau des Chores und am Oberteil des in seinen Fundamenten noch alten Turmes. 1737 war das Schiff bereits zu beträchtlicher Höhe emporgestiegen und 1739 kam es unter Dach. Weihnachten 1740 konnte die erste Messe gelesen werden. 1741 wurde der Dachstuhl aufgesetzt. Die Konsekration erfolgte erst 1780 durch den Weihbischof von Augsburg.

[1]) A. v. Steichele, Das Bistum Augsburg 5, 252. Edlhard, Chronik der Stadt Günzburg (1894), 49—51.

[2]) Steichele a. a. O. A. Schröder, Die Frauenkirche in Günzburg; Beilage zur Augsburger Postzeitung 1903, Nr. 52.

[3]) K. K. Statthaltereiarchiv Innsbruck, Gemeine Missiven vom Jahre 1740; 1. Teil, Bl. 920 ff. Hofkammer-Gutachten vom Jahre 1738, Bl. 395 ff.

[4]) Aufbewahrt bei Herrn Stadtprediger Haas in Günzburg, der mich auch sonst durch freundliches Entgegenkommen zu Dank verpflichtet hat.

Die Freskomalereien im Innern rühren vom Günzburger Maler Anton Enderle her.

Der zweiteilige Grundriss *(Tafel 14. Fig. 1)* setzt sich zusammen aus einem, in Rechteckform gestalteten Schiff, dessen Längsseiten in der Mitte in konvexer Rundung hervortreten, und dem gleichfalls rechteckigen, eingezogenen Chor. Dieser besteht aus dem Chorquadrat mit begleitenden Seitenräumen und aus dem in drei Seiten des Achtecks geschlossenen Altarraum, sowie einem um diesen herum geführten Umgang. In der südlichen Einziehungsecke zwischen Schiff und Chor erhebt sich noch an seinem früheren Platz der Turm[1]).

Hier bezeichnet nicht mehr eine mittlere Querachse die Mitte der ganzen Anlage, wie in Steinhausen. Der Chor, dort nicht viel grösser als ein stark vertieftes Umgangsjoch, ist hier in seiner selbständigen Bedeutung gegenüber dem Schiff beträchtlich gewachsen; doch findet sich auch in Günzburg wieder das Bestreben die schmalen Abschlußseiten aussen im Osten und Westen durch geraden Schluss mit abgerundeten Ecken möglichst gleich zu machen. Erscheint somit der ganze Bau von aussen als Longitudinalanlage, so ist das Innere des Schiffes in Form einer länglichen Ellipse durchaus zentralisiert. Diese die kirchliche Rokoko-Architektur kennzeichnende Eigenart setzte in Bayern am Anfang des 18. Jahrhunderts ein (eines der frühesten Beispiele ist Viscardis Münchener Dreifaltigkeitskirche), griff dann in Stadt und Land gleichmässig immer weiter um sich und fand in den zentralisierenden und reinen Zentralanlagen J. M. Fischers ihre glänzendste Vertretung (dessen Kirchen von Schönbrunn, die schon genannte zu St. Anna in München, Berg am Laim und Rott)[2]).

Dass bei der Anlage der Günzburger Frauenkirche Anregungen durch das frisch pulsierende Kunstleben in München und die Werke der dortigen führenden Meister

---

[1]) Die Innenmaße betragen: Länge des Schiffes 27 m; grösste Breite 17,30 m; Länge des Chores 13 + 3½ m; Breite 8,50 m.

[2]) Inventar Oberbayern, S. 318 f.; 952 f.; 766 f.; 2030.

mitgewirkt haben, ist sehr wahrscheinlich, zumal ja bei der führenden Stellung, die sein Bruder dort einnahm, eine Vermittlung sehr nahe war.

Die Linienführung des Innenumrisses verläuft in einem ständigen Wechsel gerader und geschwungener Strecken, welch letztere sich zu beiden Seiten des Chorzuganges zu flachen, rundnischenartigen Mauervertiefungen erweitern und an den Westecken, in weitausholendem Bogen, hier im Gegensinn die Rundungen der Aussenecken aufnehmend, zur Schmalseite überleiten. Die Umfassungsmauer begleiten im Schiff 16 Säulen, je ein Paar zu Seiten der östlichen Vertiefung, je zwei Paare zu Seiten der nach aussen vorgerundeten Mittelstrecken, je ein weiteres Paar zu Seiten der westlichen Rundung. In den Säulensockeln ist mit Ausnahme des östlichsten und westlichsten Paares die quadratische Form durch einen Wechsel von Zickzacklinien und Schweifungen ersetzt. Dadurch steigert sich die Beweglichkeit der Linien nochmals, und es entsteht eine wellenartige Bewegung mit ständigem Vor- und Zurückspringen. Diesen unruhigen Wechsel nimmt dann auch die Umrisslinie der westlich eingebauten Empore (für die Nonnen des benachbarten Klosters) auf. Aus der so gestalteten Plananlage spricht im Grossen die gleiche Vorliebe für reiche Linienbewegung, wie sie sich bisher im Kleinen auch schon aussprach in Fensterumrissen, Giebelprofilierung, Gebälkbehandlung. Dabei entfernt sich die Umrisslinie des Inneren nie so stark von der äusseren, dass es zur Ausbildung grösserer, dem Hauptraum angegliederter, mehr selbständiger Nebenräume, wie Kapellen und Gänge, käme. Diese bildet den diametralen Gegensatz zu Bauten wie J. M. Fischers Kirchen zu Berg a. L. und Rott a. I.[1]). Es dürfte sich unter der grossen Zahl bayrischer Rokoko-Kirchen kaum ein zweites Beispiel finden, das in ähnlicher Weise grösste Geschlossenheit mit stärkster Linienbewegung im Innern vereint.

Aussen *(Tafel 13)* ist auch hier wieder die Mauer des

[1]) Inventar Oberbayern, S. 766/67, T. 115/16; S. 2030 T. 245/46.

Schiffes durch Wandpilaster in einzelne von Fenstern ausgefüllte Mauerfelder, fünf an jeder Längsseite, je ein weiteres Paar an den Ecken der westlichen Abschlusswand, zerlegt. Am Chor fehlt ausser an den östlichen Rundungen eine Pilastergliederung zwischen den Fenstern, von denen drei an der Nord-, zwei an der Südseite liegen. In der Anordnung der Mauerfelder am Schiff liegt gegenüber den früheren Bauten eine Neuerung darin, dass diese nicht mehr alle annähernd die gleiche Breite haben, sondern dass das nach aussen vorspringende mittlere als das Hauptfeld die grösste Breite zeigt, dem sich östlich und westlich die zwei anderen, an Breite stetig abnehmend, anschliessen. Also besteht eine Steigerung nach der Mitte und auch hierin ein Bewegungsmotiv und eine stärkere Betonung dieser Mitte. Entsprechend dieser Betonung befindet sich im Mittelfeld eine Gruppe von drei Hauptfenstern *(Tafel 13)* mit einem dreiteiligen Oberfenster, in den übrigen am Schiff und Chor je ein Haupt- und ein Oberfenster. Die Bewegung des Umrisses hat in den Hauptfenstern nun auch die untere Ausschnittlinie ergriffen und damit die letzten Überreste der Rechtecksform beseitigt. Verlief in Steinhausen der untere Abschluss des Fensterausschnittes noch geradlinig, so ist er hier ziemlich stark abwärts geschweift, und damit dem oberen Abschluss vollkommen entsprechend. In der Dreifenstergruppe des Mittelfeldes ist das mittelste über die seitlichen erhöht. Das hier befindliche dreiteilige Oberfenster ist im Mittelteil nach unten und oben gleichfalls wellig gerundet, an den Seitenteilen liegt die Ausbuchtung wieder unten. Die übrigen Oberfenster halten sich in einer dem Kreise angenäherten, aber auch vielfach geschwungenen Form. Im Gegensatz zu Steinhausen ist auf ornamentale Verzierung der Umrahmung durch Voluten, Giebelbekrönungen verzichtet, und nur die Umrisslinie bewirkt den Reichtum der Bewegung. Über den Pilasterkapitellen liegt wieder ein den ganzen Bau umziehendes hohes dreiteiliges Gebälk, das sich über den Pilastern in gleicher Art wie in Steinhausen leicht verkröpft.

Der alte Unterteil des Turmes *(Tafel 14, Fig. 2)* ist

eine ungegliederte Mauermasse; eine Zutat Zimmermanns sind die stark geschweiften Gesimsstücke an den 4 Ecken. Darüber erhebt sich der neue zweigeschossige Oberteil mit abgerundeten, von Pilastern flankierten Ecken. Im oberen Geschoss fehlt ein durchlaufendes Sims. Das hier auf den Eckpilastern ruhende Gebälk ist durch einen steilen Kielbogen, der stark in die Turmhaube einschneidet, verbunden. Der Oberteil des Turmes zeigt also gegenüber denen der früheren Kirchen eine fortschreitend reichere Durchbildung und bewegtere Linienführung in Einzelheiten.

Die Ostwand des Chores krönt ein in gerader Linie ansteigender Dreiecksgiebel. Der reiche Kontur der entsprechenden von Steinhausen ist hier aufgegeben, dafür aber die Bewegung in die Innenfläche verlegt, deren seitliche Felder stark konkav gerundet sind; ein Sims teilt das Ganze horizontal.

Entsprechend den Aussenpilastern zerlegen die erwähnten Wandsäulen das Innere *(Tafel 15)* in einzelne Felder. Den ganzen Westteil der Kirche (drei Wandflächen umfassend) nimmt der Aufbau der Nonnenloge mit Empore darüber ein. Die Wände der breitesten Mittelfelder und der an sie seitlich anschliessenden sind fast ganz von den Fensteröffnungen durchbrochen. Die östlichen zu Seiten des Chorbogens haben wegen der hier aufgestellten Nebenaltäre nur ein Oberfenster *(Tafel 16)*.

Im Fries und in den Gesimsen über den Säulen wiederholt sich die geschweifte Form der Sockel *(Tafel 15)*. Das Sims zieht sich von den die beiden Mitten flankierenden Säulenpaaren nach jeder Seite über die anschliessenden Wandfelder und Säulen in Verkröpfungen bis zum Chor bezw. zur Eingangswand. Darüber erhebt sich eine mächtige kalottenartige Kuppelwölbung, deren ansteigende sphärische Flächen ganz in ornamentale Dekoration (in Stuckatur und Malerei) aufgelöst sind und deren flachen Scheitel ein grosses Freskobild schmückt. In der Wölbung nehmen Lisenen die Gliederung der Unterwand durch die Säulen wieder auf, indem sie vom Sims gegen den Rand des Decken-

bildes ansteigen und so hier eine den unteren analoge Felderteilung hineinbringen. In ihrem oberen Teile verlieren diese Lisenen ihre tektonische Form *(Tafel 15)* und sind völlig ornamental behandelt.

Die Übergänge der einzelnen Teile des Gebälkes sind bedeutend weicher und rundlicher gehalten wie die entsprechenden in Steinhausen; dadurch ist die Profilierung nicht mehr so hart und scharf, das Gesims nicht so vorkragend; hiermit wird diesen Teilen die barocke Bildung und Massigkeit der Erscheinung grösstenteils genommen.

Bestimmend für den Charakter des Schiffs ist die grosse Einheitlichkeit der Raumwirkung, die, schon aus dem Grundriss ersichtlich, doch erst im Aufbau voll zum Ausdruck kommt. Am Eingang zum Chor *(Tafel 16)* bilden die genannten Mauerrundungen nicht selbständige Kapellen, sondern nur gleichsam vertiefte Behälter, da sie nur die Höhe der hier stehenden Nebenaltäre haben und nicht bis ans Gesims reichen. Diese Eigentümlichkeit des Aufbaus tritt besonders klar hervor bei einer Gegenüberstellung etwa von Fischers Annakirche in München[1]), wo dem gleichfalls ovalen Mittelraum jederseits drei von unten bis zur Decke vollkommen selbständig ausgebildete Nischen angegliedert sind. Wie in Steinhausen, nur noch im gesteigerten Maße, ist das feste Mauergefüge sehr reduziert. Das Tektonische im Aufbau kommt nur in den die Deckenwölbung tragenden Säulen zum Ausdruck. Die durch die vielen Fenster einströmende Helligkeit, die farbige Stuckdekoration, welche an der weissen Wand nur in bescheidenerem Maße in der Ornamentierung der Fensterleibung auftritt und sich in voller und reicher Farbigkeit erst an der Wölbung entfaltet, geben dem Schiff ein heiter festliches Gepräge. Die gewaltige Deckenwölbung trägt dazu bei, in das Ganze auch noch einen Zug imposanter Feierlichkeit und Erhabenheit hinein zu bringen.

Eine völlig andere Gestaltung zeigt der Chor *(Tafel 16)* durch seine Zweiteilung in Altarhaus und Chorquadrat;

[1]) Inventar Oberbayern S. 952/53.

beide Raumteile sind doppelgeschossig angelegt. Das untere Geschoss wird durch eine Mauer von den Begleiträumen abgeschlossen, das obere öffnet sich im Chorquadrat durch drei auf Doppelpfeilern ruhende Bogenstellungen und bildet eine Empore, während es sich am Chorhaupt als Umgang zwischen dem Hochbau des Choraltares herumzieht. An der Südseite sind die zwei dem Schiff zunächstliegenden Arkaden wegen des Turmeinbaues vermauert. Das Chorquadrat deckt eine breite, auf den Gesimsplatten aufliegende Tonnenwölbung, in welche die Bögen über den Pfeilerintervallen stichkappenartig einschneiden; auch hier oben breitet sich reiche Stuckdekoration und Malerei aus. Den Pfeilerstellungen an der Innenseite entsprechend, ist der Emporengang in eine Reihe gewölbter Joche geteilt, und von diesem Emporengang her senden die in die Aussenwand eingebrochenen Fensteröffnungen reichliches Seitenlicht ins Innere.

Das Chorquadrat mit Begleiträumen auszustatten, die sich im Obergeschoss als Emporen öffnen, war bereits der Baukunst des 17. Jahrhunderts ein bekanntes Motiv. Man findet es z. B. bereits in Alberthalers zwei Kirchen in Dillingen a. D. aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. In ganz gleicher Weise hatte es dann der Wessobrunner Baumeister Johann Schmuzer in der Vilgertshofener Kirche (1687—92)[1]) angewendet. Und mit Vorliebe bediente sich die Vorarlberger Schule dieses dankbaren Motivs, das geradezu einen Bestandteil des Vorarlberger Schemas bildet. Demgegenüber zeigt Zimmermanns Anlage bedeutende Verbesserungen. In Vilgertshofen steigt die Wand, die den Chor von den Begleiträumen trennt, fast bis zur Hälfte der Gesamthöhe empor, wodurch die Arkadenöffnungen der Empore zwischen den Pfeilern sehr reduziert werden und gegenüber dem hohen Untergeschoß gedrückt wirken. Dagegen nimmt Zimmermann *(Tafel 16)* im Gegenteil dem Untergeschoss die Selbständigkeit, bildet es sehr niedrig und gibt ihm hier in Günzburg gleichsam nur

[1]) Inventar Oberbayern, T. 69.

Sockelcharakter für die Pfeiler und die Arkadenöffnungen darüber.

Die Choranlage der Vilgertshofener Kirche hat Zimmermann natürlich schon früh kennen gelernt. Als er dann in Mödingen baute, stiess er in den Dillinger Kirchen auf dieses Emporenmotiv. Auch die Vorarlberger Hallenkirchen, aus denen er ja für den architektonischen Aufbau so manches gelernt hatte, werden dazu beigetragen haben, dass es bei ihm nicht in Vergessenheit geriet.

In kleinem Maßstab brachte Zimmermann Choremporen bereits in der Steinhauser Kirche; in Günzburg greift er das Motiv wieder auf und führt es zu hoher Vollendung. Hier nutzt er alle in diesem System liegenden Vorteile vollkommen aus, die sich sowohl für einen graziösen Wandaufbau durch die Auflösung der festen Mauer als auch für feine Lichtwirkung durch indirekte Lichtführung ergeben. Die originelle Anlage des Hochaltars, die jedenfalls nach Projekten und Ratschlägen des Baumeisters erfolgte, hängt eng mit dieser Gestaltung zusammen: unten an der breiten Rückwand des Altarraums der Unterbau mit der mensa, an dessen Ecken sich zwei Säulenpaare im oberen Gang erheben, die mit den hier stehenden Arkadeneckpfeilern zu einer Gruppe vereinigt sind. Von deren Gebälk schwingt sich über die Breite des Chorumganges weg eine Kette kleiner Rundbögen zu dem von Säulenstellungen und reichem Rahmen umschlossenen Hochaltarbild an der Rückwand.

Diese ganze Choranlage ist mit ausserordentlich feiner Berechnung und Ausnützung perspektivischer Wirkung durch die Abschrägung der östlichen Einziehungsmauern des Schiffs mit diesem zu einem einheitlichen Gesamtbild verschmolzen. Die Wand des Schiffes geht jederseits mit Vermeidung der harten Ecken und Brechungen, die der Barockstil an dieser Stelle brachte (vgl. Siessen), in die des Chores über; dieses leichte Ineinandergleiten der Flächen ist auch ein Hauptcharakteristikum der Rokoko-Architektur.

So wird der Blick des von Westen her eintretenden Besuchers sofort auf den Chor hingelenkt und den sich

dort in der Tiefe erhebenden Hochaltar. Die Stuckmarmorierung des Unterbaues der Emporen und der Pfeiler im Chor sowie der effektvolle Aufbau des Hochaltares steigern die Farbigkeit des Ganzen beträchtlich gegenüber dem Schiff. Im Verein mit den seitlich einfallenden Lichtmassen ist die Chorpartie dadurch nicht nur als ein gleichwertiger Teil mit dem Ovalraum vereinigt, vielmehr in ihrer Bedeutung über diesen herausgehoben und zum Schwerpunkt der ganzen Anlage gemacht. Diese von Zimmermann gewollte Wirkung ist heute allerdings sehr beeinträchtigt durch die gelegentlich der jüngsten Restaurierung erfolgte Stuckmarmorierung der Säulen des Schiffs. Dadurch kam in dieses eine Buntheit, die die ursprüngliche und beabsichtigte Kontrastierung gegenüber dem Chor wesentlich abschwächt.

3. Die gleiche zentralisierende Form des Schiffsraumes zeigen auch zwei kleinere Bauten des Meisters: die Kapelle von Pöring bei Landsberg a. L., und die Johanneskirche in Landsberg selbst.

Eine Stunde lechaufwärts von Landsberg, nahe dem östlichen Flussufer liegt das Schlösschen Pöring, in dessen Kapelle, »Mariae Krönung« geweiht, seit alters ein von Wallfahrern vielbesuchtes Muttergottesbild stand. Die Herren des Schlosses wechselten häufig, nachdem das Stammgeschlecht derer von Pöringen 1546 erloschen war. Im 18. Jahrhundert waren die Herren von Berndorf hier ansässig. Joseph Marquard von Berndorf wollte die Kapelle wegen des sich stetig steigernden Besuchs von Wallfahrern vergrössern, hatte aber dabei viel mit der Missgunst der Pfarrer der Umgegend zu kämpfen, bis endlich im Jahre 1739 eine bischöflich Augsburgische Kommission nach Einsichtnahme die Baulizenz erteilte. Der Bau wurde begonnen (nach einer Inschrift im Innern) am 17. Septbr. 1739, die Einweihung nahm Weihbischof Adelmann von Augsburg vor. Kurfürst Karl Albert schenkte zum Bau 7 halbe Karolinen. Eine weitere Konsekration erfolgte 1755[1]).

[1]) Schober, Landsberg a. L. und seine Umgebung.

Die Autorschaft Zimmermanns ist archivalisch nicht überliefert, dagegen hat der Meister seinen Namen an den Rand des Deckenbildes im Hauptraum gesetzt, das einzige Mal, wo er sich in seinem Bau auch als Maler versucht hat, allerdings mit wenig Geschick. Dass er, der berühmte Architekt und angesehene Bürgermeister des nahen Landsberg sich bei dem ganzen Bau nur auf die malerische Ausschmückung beschränkt haben sollte, ist ausgeschlossen, zumal da er nach der hier gegebenen Probe mit seinem Talent wenig Ruhm ernten konnte. Ferner wird bei der Kleinheit des Baues und der Geringfügigkeit der zur Verfügung stehenden Geldmittel die ganze Errichtung samt Inneneinausstattung der Leitung eines Mannes unterstanden haben. Auch fehlt es in der Architektur nicht an den für Zimmermann charakteristischen Merkmalen. Durch die Kapelle von Pöring wird die Zahl der Bauwerke des Künstlers um eine sehr ansprechende Schöpfung bereichert, ein Verdienst des Landsberger Stadtarchivars, Professors Schober, der mich freundlichst auf den Bau hinwies.

Die Kapelle ist westlich direkt an das Wohnhaus angebaut und von dort zugänglich. Der Hauptraum bildet ein Rechteck von 15 m Länge und 10 m Breite, das sich unmittelbar vor dem Übergang in den halbrunden Altarraum (7 m tief, 8 m breit) zu seitlich heraussspringenden, gleichfalls halbrunden Kapellen (3,80 m tief und ebenso breit) erweitert. So kontrastiert die aus drei in Kleeblattform angeordneten Apsiden bestehende Ostpartie mit dem schlicht viereckigen westlichen Teil. In der Obermauer des Schiffes und der Chorpartie *(Tafel 17)* liegen jederseits zwei Fenster in der Zimmermanns Art sofort verratenden dreiteiligen Form, wie sie sich sehr ähnlich in Steinhausen findet: nämlich ein tief hinabreichendes Mittelfeld, in abgetrepptem Rundbogen geschlossen, liegt zwischen zwei schmalen Seitenfeldern, die aber nur bis zur Hälfte der Gesamtlänge der Mittelöffnung hinabreichen.

Die Innenwände des Kapellenraums sind ganz schlicht gehalten. Durch ein leistenartiges Simsband sind sie von

der flachen Auskehlung getrennt, die zur Decke überleitet. An der Flachdecke befindet sich das eingangs erwähnte Freskobild (Krönung Mariae) von der Hand Zimmermanns. Es zeigt die in dieser Zeit übliche Anordnung der auf Wolken thronenden drei Gestalten von Gott Vater, Christus und Maria, mit der darüber schwebenden Taube und Engeln. Es bestehen aber ärgste Verzeichnungen, und die Formgebung ist vollkommen verunglückt (s. besonders die Gestalt des Christus), auch mangelt völlig seelisches Leben und die Typen sind durchwegs plump und bäuerisch. Am besten ist die stoffliche und koloristische Behandlung des sich im Winde blähenden Mantels von Gott Vater. Besser geraten sind Zimmermann die Einzelfiguren der heiligen Helena und einer anderen Heiligen an den Decken der Nebenkapellen, die beide in geschmackvoll lichten Farben gehalten sind. An den Zugängen zu diesen Kapellen und dem anstossenden Altarraum stehen Wandsäulenpaare. Der Hochaltar ist von der Rückwand beträchtlich entfernt, sodass ein als Sakristei dienender Umgang hinter ihm frei bleibt, der durch seitlich an den Altarunterbau angefügte Türöffnungen betreten wird. Für den Giebelaufbau des Altares ist die flache Decke von einer kuppelartig vertieften, runden Öffnung durchbrochen. Auch diese Wölbung hat Zimmermann mit Freskomalerei musizierender Engel in den gleichen plumpen Typen versehen. Diese Art, ein Stück Mauerfläche zu durchbrechen und hier den Blick in eine im Halbdunkel liegende bemalte Wandaushöhlung zu leiten als Kontrast zu der sonstigen starken Helligkeit, ist ein von Zimmermann in ähnlicher Weise in der Wieskirche aufgegriffenes Motiv, dem man dort vielach begegnet. Seiner Form und Ornamentik nach zu schliessen, ist der Hochaltar dem Kapellenbau nicht gleichzeitig, sondern etwas später. Für ihn wird nachher die eben genannte Deckenöffnung ausgebrochen worden sein und auf seine Weihung wird sich das zweite Datum 1755 beziehen.

Ein reizendes, zur dekorativen Ausstattung des ganzen Raumes viel beitragendes Werk ist die der Nordseite an-

gebaute Kanzel *(Tafel 18)*, welche sich den gegebenen architektonischen Verhältnissen vorzüglich anpasst. Die Art, wie sie von aussen durch ein Treppentürmchen betreten wird, ist die gleiche, wie an der oben genannten Kirche von Ingenried. Die baldachinartige Bedachung der Kanzel ist direkt unter dem einen Fenster angebracht und in der Mitte von einer Kreisöffnung mit der schwebenden Taube durchbrochen; darüber lagert ein ganz ornamental in Bogenstellungen aufgelöster Aufsatz, der als Bekrönung das siegende Lamm Gottes zeigt. Wie sich dieses nur als malerische Silhouette gegen das Fenster dahinter abhebt, wie das direkt einfallende Licht in den vielen Durchbrechungen der Bögen darunter ein reizvolles Spiel treibt, die Taube darin von stärkster Helligkeit umschwebt ist, das alles verrät den Geist Zimmermannscher Kunst, der die malerischen Effekte des Lichtes für seine grossen baulichen ebenso wie für die kleineren dekorativen Schöpfungen meisterhaft auszunützen verstand. Auch die architektonische Behandlung der Kanzel im einzelnen, wie die geschwungene Fläche der Brüstung, die nach oben ornamental kelchartig aufgelösten Träger der Bedachung und deren an den Rändern ausschwingende Voluten verraten die aus den grösseren Werken ja bereits zur Genüge bekannte Eigenart des Künstlers.

4. Die Johanniskirche zu Landsberg *(Tafel 19, Fig. 1)* ist das einzige architektonische Denkmal, das die Stadt von ihm besitzt. In den letzten Jahren seines dortigen Wohnsitzes wurde sie von ihm errichtet. Die frühere Kirche war so baufällig geworden, dass sie 1740 abgebrochen werden musste und »so zu sagen ex fundamento hat auferbauet werden müssen«; durch Unterstützung »hilfreichender Guetthäter« war der Neubau 1742 halb beendet, als durch einfallende »leidige Kriegszeiten« (vermutlich der bayerische Erbfolgekrieg) der Bau liegen blieb. Die vorhandenen Baumaterialien wurden zur Stadtbefestigung verwendet. Nachher kam das Unternehmen aber doch wieder

in Fluss, und die Kirche konnte am 11. November 1754 durch den Augsburger Weihbischof eingeweiht werden. In den spärlichen Archivalien[1]) wird der Baumeister nicht genannt, doch sichert auch hier die Chronik des Pater Nothelfer von Schussenried die Zuschreibung, indem er in der Reihe Zimmermannscher Bauten ausdrücklich die Landsberger Kirche namhaft macht.

Für das Schiff ist viereckige Form gewählt, die westlich mit konvexer Rundung in den eingezogenen querelliptischen halbrunden Chorraum übergeht[2]). Im Innern sind die Ostecken abgeschrägt und zu tiefen Nischen ausgespart, die gegenüberliegenden westlichen zu Seiten des Chorzugangs rund vertieft, ähnlich wie an den entsprechenden Stellen des Günzburger Schiffs. Dadurch ist der Innenraum der Achtecksform angenähert und ordnet sich in ein seit Anfang des 18. Jahrhunderts sehr beliebtes Schema ein[3]) (vgl. Kirche von Murnau, Sandizell, Bayr. Zell). Die der Strasse zugekehrte Schmalseite ist als Fassade *(Tafel 19, Fig. 1)* behandelt und durch Pilaster vertikal in drei Felder zerlegt: im breiteren der Mitte liegt der Eingang mit Fenster darüber, er ist von den hier schräg einwärts gestellten Pilastern eingeschlossen und durch stark gerundete Mauerstreifen von den schmäleren Seitenfeldern getrennt. Diese werden an den Ecken von weiteren Pilastern flankiert und haben grosse Fensteröffnungen. Als oberer Abschluss des Ganzen dient das übliche dreigliederige Gebälk.

Durch die Einfügung der schmalen Rundung und die schräge Richtung der Mittelpilaster entwickelt sich in der Fassadenfläche eine schwingende Bewegung, der Behandlung des Giebelfeldes aussen an der Günzburger Kirche verwandt. An dem Mittelfenster der Fassade verläuft der obere Abschluss besonders reich in einer in Voluten ansteigenden Kette kleiner Einzelbögen. Auch die Portalbehandlung zeigt

[1]) Kreisarchiv München G. L. (Landger. Landsberg) Fasc. 2020/124 (nach freundlicher Mitteilung von Herrn Professor Schober).

[2]) Inventar Oberbayern, S. 509.

[3]) Inventar Oberbayern, S. 708, Tafel 95—97; S. 165, S. 1436.

die charakteristische, spielerische Formbehandlung, wie die in Voluten aufgerollten inneren Ränder des Türbogens, und über diesem den wellenförmigen, an den Ecken stark gerundeten Aufsatz. Die Detaillierung des Gebälks passt durchaus zu der in Günzburg und Steinhausen. In den Pilasterkapitellen zeigt sich eine Rückkehr zu strengeren Formen des Kompositsystems mit den Akanthusblättern an den Ecken.

Das Innere ist den kleinen Dimensionen des Raumes entsprechend in seinem Aufbau einfach und infolge des Mangels von Stuckornament ziemlich kahl. Die Deckenmalereien in Schiff und Altarraum (sehr unbedeutend) rühren von Thallheimer her. Zu Seiten der ausgesparten Nischen im Osten und der Mauervertiefung im Westen erheben sich Säulenpaare. Die Südwand ist vollkommen fensterlos, weil die Kirche hier an das Nachbarhaus stösst. Den ganzen Innenraum umzieht ein Kranzgesimse, das über den Säulen kräftig ausladet. Der Bogen über dem Chorzugang zeigt starke Schweifung in einer Form, deren Umrisslinie den Bögen über den Zugängen in die Umgangsjoche der Wieskirche ähnelt. In der Altarapsis steht in gleicher Anordnung wie in Pöring der Hauptaltar in Stuckmarmor, der jedenfalls von Zimmermann selber ausgeführt wurde und weiterhin noch besonders besprochen werden wird. Mit grossem Geschick ist er zum dekorativen Mittelpunkt des Kirchleins gemacht. Die an der Wandung dahinter gemalte Landschaft dient in illusorischer, bühnenmässiger Weise den zwischen den Stützen des Altarhochbaues angeordneten plastischen Figuren als Hintergrund. Der hier bestehende enge Zusammenhang zwischen Architektur und Altarbau, die beide einander ergänzen und nur zusammen die volle Wirkung üben, zeugt von der innigen Verbindung, die die Künste in der Zeit des Rokoko eingingen.

5. Im Jahre 1745/46 erhielt Zimmermann vom Kloster Steingaden den Auftrag zum Bau der Wallfahrtskirche in der Wies, die sein letztes grosses Werk werden sollte.

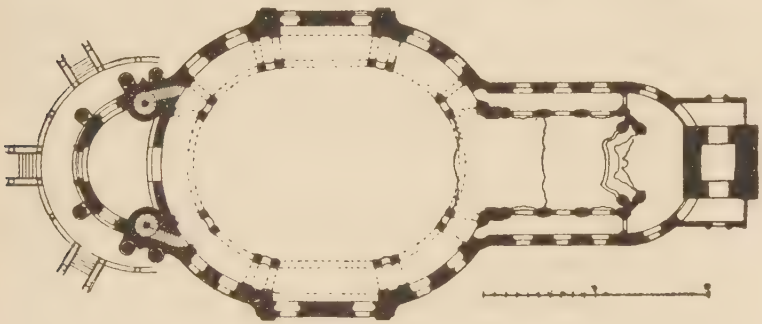
Es sei eine kurze Vorgeschichte der Entstehung vorausgeschickt. Diese hängt zusammen mit einer Wallfahrt zu einer Statue des gegeisselten Christus, die von zwei Steingadener Klosterbrüdern ca. 20 Jahre vorher hergestellt und 1738 dem Bauer Lori in Wies geschenkt worden war. Hier soll sich dann das Bild als wundertätig gezeigt haben; es wurde daher eine eigene kleine Kapelle erbaut, und der Andrang der Gläubigen wuchs nachher in solchem Maße, dass Abt Hyacinth von Steingaden und der Konvent zu Beginn des Jahres 1745 den Bau einer grösseren Kirche beschlossen und Zimmermann zum ausführenden Architekten bestellten. Auf Weisung des Kurfürsten von Bayern als Territorialherrn der Hofmark Steingaden traf am 7. Sept. 1745 eine bischöflich Augsburgische Kommission dort ein, um das Bild aufs genaueste zu untersuchen, den Bauer Lori und einige Personen, die vorgaben, »durch die Gnade Gottes in der Wies» Benefizien erhalten zu haben, zu verhören. Die Kommission befand alles ordnungs- und wahrheitsgemäss, so dass der Fortsetzung des Baues nichts im Wege stand. Derselbe wurde im Laufe des Sommers 1745 am Chor begonnen und war im gleichen Jahre bereits 40 Schuh »aus dem Grund erhoben worden«. Abt Marianus, der Nachfolger des inzwischen verstorbenen Hyacinth, berichtet hierüber in einem Schreiben vom 7. Dezember 1745 an den Kurfürsten und fährt fort, dass »wenn diese Wallfahrt wider Verhoffen sollte in Abgang kommen und also der völlige Kirchenbau durch die Opfer nit sollte bestritten werden können, nichts desto weniger der Chor alleinig zu einer jedennoch proportionierten Kirchen hergestöhlt werden könnte, da mir denn der Herr Baumeister Dominikus Zimmermann, dem dieser Pau kommitiert ist, diese Versicherung gegeben«[1]). Es kam dann aber schliesslich doch zur Ausführung des ganzen Planes. Am 9. Juli 1746 fand die feierliche Grundsteinlegung durch Abt Herkulan von Diessen »als gnädigst deputierten Com-

[1]) Kreisarchiv München, Klosterlitt. Steingaden Fasc. 696 ex Nro. 17, 1—2.

missario des Churfürsten« statt. Am 24. August 1749 konnte der Chor geweiht, und am 31. August die Statue in den Chor übertragen werden. Am 1. September 1754 wurde dann die ganze Kirche konsekriert.

Die malerische Ausschmückung mit Fresken erfolgte auch hier durch Zimmermanns Bruder Johann und dessen ältesten Sohn.

Der Baumeister griff für diese Wallfahrtskirche im grossen Ganzen wieder auf die Grundrissanlage der zwanzig Jahre früher entstandenen Wallfahrtskirche Steinhausen zurück, allerdings mit verschiedenen Änderungen. Es besteht wieder die Dreiteilung (s. untenstehende Figur) in Vorhalle, ovales Schiff mit Umgang und Chorpartie. Die Gleichsetzung von Vorhalle und Chor hinsichtlich des Umfangs



Grundriss der Wallfahrtskirche Wies[1]).

und deren symmetrische Gruppierung um den Mittelraum ist aufgegeben, der Chor in seinen Dimensionen sehr gewachsen und im Schema des Günzburger Chores gestaltet. Sein Umgang schliesst halbrund und ist damit der Form der Vorhalle angepasst. So entsprechen sich auch hier wieder die Endseiten des Baues. Der Vorhalle ist dann noch eine Treppenterrasse vorgelegt. In der Disponierung der Ellipse des Schiffs sind gegenüber Steinhausen bedeutende Änderungen vorgenommen. Die inneren Stützen bestehen nicht mehr aus Einzelpfeilern, vielmehr sind sie

[1]) Aus Inventar Oberbayern T. 80.

paarweise angeordnet und haben viereckige Form mit konvexer Ausladung an allen vier Seiten. Ferner sind die Intervalle zwischen den einzelnen Paaren nicht mehr annähernd gleich, sondern es wechseln breitere und schmälere[1]). So zerfällt der Umgang des Ovalraumes in acht Joche. Von den vier breiteren liegen zwei in der Längenachse an Vorhalle und Chorbogen und zwei in der mittleren Querachse an den grössten Seitenausdehnungen der Ellipse. Auf die Mitte des Raumes entfällt hier also nicht wie in Steinhausen ein Pfeiler, sondern sie bleibt unbetont. Die beiden mittleren Umgangsjoche an jeder Seite springen seitlich mit gerader Wand aus dem Umriss der Ellipse heraus, haben also etwas grössere Tiefe als die übrigen. Es ist das gleiche Prinzip, die Mitte des Hauptraumes zu betonen, wie dies schon durch die vorgelegten Mauerverstärkungen in Steinhausen und durch seitliches Vortreten in einer Rundung in Günzburg geschah. In dem weichen Ineinandergleiten der drei Teile der Anlage und im schwungvollen Verlauf der ganzen Umrisslinie ist das Stilgefühl der Rokokozeit zum vollen Durchbruch gekommen.

Östlich hinter dem Chor schliesst das als Wohnung für die Geistlichkeit bestimmte zweistöckige Haus an, das mehr breit als tief ist und dessen Verbindung mit der Kirche ein kleiner gangartiger Zwischenbau vermittelt; aus dessen Mitte steigt der Turm auf.

Die Aussenseite der Vorhalle *(Tafel 19, Fig. 2)* ist infolge der nach allen Seiten freien Lage der Kirche als Fassade behandelt und durch vorgestellte Steinsäulen auf hohen Sockeln in zwei schmale Seitenfelder und ein breiteres Mittelfeld geteilt; in jedem derselben liegt eine Eingangstür mit Fenster darüber. Weitere Säulenpaare in den Übergangsecken setzen die Vorhalle gegen den Ovalraum ab. Die untere Feldereinteilung der Fassade wiederholt sich im

[1]) Die Maße sind: Länge des Ovalraumes 30 m, Länge des Chores 14 m, Breite des Ganges hinter diesem 4 m, grösste Tiefe der Vorhalle 4,80 m, Breite der grossen Umgangsjoche 8 m, Tiefe der grossen Umgangsjoche 4 m, Breite der kleinen Joche 4 m, Tiefe der kleinen Joche 4,20 m.

krönenden Giebelfeld, dessen Umrisslinie von den Seiten her in Kurven und Schwingungen gegen die Mitte ansteigt und sich im Scheitel wieder in den charakteristischen Voluten aufrollt.

Aus drei Mauerfeldern an jeder Seite setzt sich das Äussere des Ovalraums *(Tafel 19, Fig. 2)* zusammen. Infolge der gegenüber den bisherigen Kirchen beträchtlich gesteigerten Breite der einzelnen Felder sind hier in jedem zwei Haupt-Unterfenster mit einem Oberfenster über ihnen zu einer Gruppe vereinigt. Die plastische Gliederung am Äusseren der Kirche ist auf zwei Pilaster in den Ecken der seitlich nach aussen springenden Mittelfelder beschränkt und durch gemalte Umrahmung der Fenstergruppen in den einzelnen Feldern ersetzt. In den Ausschnittformen aller Unterfenster *(Tafel 20)* ist den oberen Abschlussbögen der geschwungene Umriss geblieben, der ohne Einfügung von trennenden Kämpfersimsen, wie sie sich in Buxheim und noch in Günzburg finden, direkt in die geraden Rahmenteile übergeht. In der unteren Begrenzung des Fensterausschnittes zeigt sich durchweg wieder die Rückkehr zur geraden Linienführung. In den zwei Mittelfeldern des Schiffs ist das Oberfenster wieder dreiteilig; aber aus seinem Umriss ist nun jede gerade Linie geschwunden. Die eingefügten Pfosten zeigen in ihrer unteren Hälfte eine Schwellung und im übrigen ist aus den seitlichen Teilen die starke Bogenausbuchtung geschwunden. Nur eine kleine nasenartige Zuspitzung klingt noch an sie an. Die einteiligen Oberfenster zeigen die bekannte Ovalform. Zwischen Unter- und Obergeschoss des Turmes kehren die geschweiften Gesimsstücke wieder, ähnlich wie in Günzburg. Das obere Gesims steigt an jeder der vier Seiten gegen die Bedachung an.

Der innere Aufbau des Ovalraums *(Tafel 21)* ist, wie dies durch die Ähnlichkeit des Grundrisses bedingt ist, im ganzen eine Wiederholung des Steinhauser Systems. Durch die paarweise Stellung der Innenstützen und der durch Bögen mit ihnen verbundenen Wandpilaster sind die Durchgänge zwischen den acht tonnengewölbten

Umgangsjochen zu grösseren Traveen ausgebildet. Die Innenstützen halten, wie erwähnt, eine Mittelform zwischen Säule und Pfeiler durch die konvexe Schweifung der Seiten. Gebälk und Gesims darüber *(Tafel 22)* zeigen nicht mehr die vielgliedrige scharf abgetreppte Profilierung, die den entsprechenden Teilen in Steinhausen noch durchaus barocken Charakter gaben. Die Profilierungslinie verläuft in ebenmässigerem Fluss, so dass sich auch in solchen Einzelzügen das fortgeschrittene Rokoko ausspricht. Aus demselben Stilgefühl heraus ist die Verkröpfung des Gesimses über dem Verbindungsbogen von den Freipfeilern zu den Wandpilastern eine weniger harte wie in Steinhausen. Über den Bögen, welche die Pfeilerabstände überspannen, vermittelt wiederum eine ornamentale Hohlkehle den Übergang in das Freskobild an der grossen Deckenkuppel *(Tafel 22)*. Gerade in diesem Teil des Aufbaues bestehen gegenüber Steinhausen bemerkenswerte Fortschritte. Dort *(Tafel 11)* schliesst die Architektur mit der weit vorkragenden Simsplatte; ganz unvermittelt beginnt in dem stark zurückliegenden Zwickel (der harte Übergang soll durch die sitzenden Apostelgestalten verdeckt werden) die Dekoration der zwischen jener Simsplatte und dem Rand des Deckenbildes eingequetschten Hohlkehle. Diese Fehler hat Zimmermann in der Wieskirche aufs glücklichste vermieden: über den ganz schmalen Simsplatten fügt er vollkommen ausgebildete Zwickelflächen ein. Er bringt dann über diesen und den Bogenscheiteln erst noch einen Abschluss durch ein stabartiges Simsband, von dem aus in weichem Übergang die Hohlkehle ansteigt. So sind diese oberen Partien frei und klar entwickelt, und ganz allmählich und unmerklich vollzieht sich der Übergang von den unteren tektonischen Teilen in die Sphäre reiner Dekoration. Die Hohlkehle selber erscheint in ihren Einzelformen wie aus einem Guss und zeigt nicht die unorganische Verbindung der Motive in der Hohlkehle in Steinhausen.

Mit dieser Leichtigkeit und Zierlichkeit des Aufbaues verbindet sich eine Auflösung und Durchbrechung aller

grösseren Mauerflächen, die bis zur Grenze der Durchführbarkeit getrieben ist. Die kleinen Durchgangstraveen zwischen je zwei zusammengehörigen Pfeilern sind nicht flach gedeckt, sondern von tief ausgehöhlten bemalten Kuppelöffnungen analog dem Altarraum in Pöring überwölbt. Entsprechend sind nun auch in den anschliessenden Umgangsteilen in die unteren Ränder der Tonnenflächen grosse kreisrunde Öffnungen eingebrochen *(Tafel 22)*, um auch von hier Einblicke in die dämmerige eben genannte Höhlung zu gewähren. Die übrige Fläche dieser Tonnen überziehen vollkommen Stuckatur und Freskenmalerei. Die innere Abschlusswand des Mittelraumes nach der Vorhalle zu, hinter der hier eingebauten Orgelempore, ist nicht mehr nur von einzelnen Öffnungen, wie in Steinhausen *(Tafel 12)*, durchbrochen, sondern völlig beseitigt *(Tafel 21)*. Damit ist das von den Fenstern der Vorhalle einfallende, reichliche Licht für das Kircheninnere in seiner ganzen Fülle nutzbar gemacht und der ornamentale Deckenschmuck der Vorhalle mit in die Gesamtdekoration einbezogen. An den Wänden des Schiffes nehmen die Fenster fast den ganzen verfügbaren Raum ein und lassen viel weniger Mauer übrig als früher. Die in hohlkehlenartiger Profilierung (den Günzburger Chorfenstern ähnlich) gehaltenen Leibungen sind sehr flach, daher völlig ornamentlos und der Stuckaturenschmuck aus ihnen an die innere Wandfläche verlegt. Eine bewegte Profilierung, wie wir sie ähnlich am Chorbogen der Johanniskirche zu Landsberg getroffen haben, zeigen die Verbindungsbögen über den Säulenintervallen *(Tafel 22)* durch die Unterbrechung der glatten Fläche mit aufgerollten Volutenbildungen (drei an jedem Bogen).

Sämtliche Stuckatur in Muschelwerk hat bläulich-weisse Tönung mit vergoldeter Umrandung. Ausserdem wird zartes Rosa (an den Oberfenstern) und grün (Grundierung der Gurtbögen) mit viel Gold verwendet.

Bei dem in hohem Bogen gegen das östliche Umgangsjoch sich öffnenden Chor[1]) ist, wie schon bekannt, das

[1]) Abbildung im Inventar Oberbayern, Tafel 82.

Schema von Günzburg wieder zu Grunde gelegt. Die gegen dort sich ergebenden Veränderungen des Aufbaues sind wie analog im Schiff, so auch hier zu erklären aus der Absicht, ihn möglichst leicht und ornamental zu gestalten. Im Unterbau, der den Binnenchor von den Begleiträumen trennt, sind die grösseren Wandflächen im Gegensatz zu Günzburg möglichst entfernt. Die Türöffnungen, die dort in den einzelnen Feldern liegen, sind hier zu grossen, der Breite der oberen Arkadenstellung entsprechenden Maueröffnungen nach den Begleiträumen erweitert. Zwischen diesen Öffnungen sind pfeilerartige Gebilde angeordnet, die den oberen Arkadenpfeilern als Sockel dienen und unter einander durch Bögen verbunden sind. Durch diese Auflösung des Unterbaues in eine Gruppe von Bogenstellungen klingt bereits im Untergeschoss das Motiv der oberen Arkaden an. So ist hier das alte Emporenschema der Vorarlberger Schule aus dem Geist des Rokoko heraus zu etwas vollkommen Neuem geworden. Im Obergeschoss sind die gekuppelten Pfeilerstellungen von Günzburg durch Säulen ersetzt, vier an jeder Längsseite, ein weiteres Paar an den zwei Ecken des Chorschlusses. An der Umfassungsmauer sind den schmalen Wandstreifen zwischen den Fensteröffnungen marmorierte Pilaster vorgelegt, welche mit den entsprechenden Säulen des Emporenganges durch Bögen verbunden sind. So zerfällt der Emporengang in der Längsrichtung in drei Arkadenjoche, die von freskobemalten Kuppelöffnungen gedeckt sind. In ähnlicher Weise wie im Umgang des Schiffs ist auch hier ein seitlicher Einblick von einem Joch auf die Kuppelmalerei des folgenden möglich, indem die Mauerfläche über den Trennungsbögen fast ganz von grossen, unsymmetrischen Öffnungen durchbrochen ist; dadurch wird die Trennung der Arkadenjoche fast wieder aufgehoben.

Wie bei der schlicht einfachen Emporenanlage von Steinhausen, setzt sich auch hier der Emporengang, die westlichen Trennungswände durchbrechend, mit Einbauten in die Umgänge des Schiffes fort. Diese vermitteln an

der Nordseite den Zugang zur Kanzel, welche zwischen das hier stehende Pfeilerpaar eingebaut ist und der an der Südseite als Gegenstück ein balkonartiger Vorbau entspricht.

Über den Säulenkapitellen der Emporen liegen kleine Architravstücke, auf denen das muldenartige Tonnengewölbe des Altarraums lastet *(Tafel 40)*. Jede Spur tektonischen Gefüges durch Feldereinteilung mit Gurten, wie in Günzburg *(Tafel 16)*, ist hier entfernt. Die ansteigenden Flächen sind in ein reines Ornamentfeld verwandelt und bilden die Umrahmung für das im Scheitel liegende, einheitliche grosse Freskobild. In den Verbindungsbögen zwischen den Säulenstellungen erinnert hier nichts mehr an die tektonische Form. Über denselben sind grosse Öffnungen in die Fläche gebrochen, um durch sie von unten den Blick auf die Malereien in der Emporendecke und auf das an der Rückwand dahinter liegende Oberfenster zu lenken. Die Farbenscala des Ornaments im Chor setzt sich aus rosa, grün und gold zusammen. Der Aufbau des Hochaltares ist auch hier wieder zweiteilig, doch füllt der Unterbau diesmal alle drei Seiten des Abschlusspolygons. Von der an der rückwärtigen halbrunden Emporenwand aufgestellten Rahmenarchitektur des Gemäldes schwingen sich leichte Bögen zu den an der Innenbrüstung stehenden Altarsäulen. Über diesen steigt ein baldachinartiger Aufbau mit in Stuck imitierten Draperien bis an die Innendecke empor.

Auch in der Wieskirche schliessen sich Chor und Ovalraum in einheitlichem Linienfluss zusammen durch die kulissenartige Schrägstellung der Innenstützen zu Seiten des östlichsten Umgangsjochs, wodurch der Ansatz der Chorwandung verdeckt wird. Durch den dekorativen Apparat, der durch den seitlichen Lichteinfall wesentlich gehoben wird, wird die Chorpartie, wie analog in Günzburg, zum Mittelpunkt des Ganzen. Die Stuckmarmorierung der Sockel im Unterbau so wie der Säulen darüber bringen intensivere Farbtöne in die Wandung. Im Hochaltar erreicht dann die dekorative Pracht ihr Fortissimo. Hier sind durchgehend sehr tiefe leuchtkräftige Farben (dunkel-

rot, grün und gold) sowie ein tiefes Blau (in den Stuckdraperien) gewählt. Von diesen Farben hebt sich das intensive Weiss der im Aufbau verteilten Figuren kräftig ab. Im gut komponierten und farbig feinen Altarbild Albrechts klingt das Ganze aus.

Im Bau der Wies hat Zimmermann das in der Steinhauser Kirche bereits angestrebte Ziel in vollendeter Weise erreicht. Die letzten hindernden Nachwirkungen des Barockstils hat er hier überwunden und so durch eine konsequente Verwendung und Weiterbildung aller dazu erforderlichen Faktoren eine harmonische Einheit des Ganzen geschaffen. Von der Mauermaterie der Architektur ist in der Wieskirche nur der struktiv nötigste Rest geblieben, und dieser wird mit der Dekoration und Malerei in die innigste Verbindung gebracht. Wenn man das Rokoko als den Raumstil bezeichnet, in dem, wie niemals vorher noch nachher, die drei Schwesterkünste in dem alles durchströmenden Licht zu einem neuen malerischen Ganzen zusammengeschlossen sind, so wird man das zauberhafte Innere dieser einsamen Wallfahrtskirche mit ihrer bis herab zum kleinsten Detail einheitlichen Innenausstattung als eines der Musterbeispiele des Rokoko auf dem Gebiete kirchlicher Architektur anführen können.

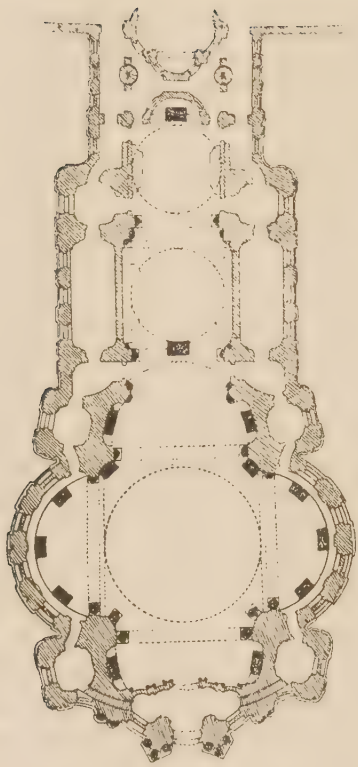
Mit diesem meisterhaften Werk, in dessen Nähe der nun schon 70jährige Mann die letzten Jahre seines Lebens verbrachte, endet die reiche und vielseitige Tätigkeit Dominikus Zimmermanns[1]).

6. Um das Bild von Zimmermanns Tätigkeit als Bau-

[1]) In der am 29. Dezember 1911 in München gehaltenen Generalversammlung des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft sprach in seinem Vortrag G. von Bezold die Ansicht aus, dass auch die Klosterkirche von Roggenburg nach einem Plan von Dominikus Zimmermann erbaut worden sei. Soweit Abbildungen ein Urteil zulassen, hat diese Hypothese in der Tat manche Wahrscheinlichkeit für sich. Das im nächsten Jahre zu erwartende Werk des genannten Forschers über süddeutsche Barock- und Rokoko-Architektur wird jedenfalls die definitive Lösung dieser Frage bringen.

meister, soweit es heute möglich ist, zu vervollständigen, dürfen die Entwürfe nicht unerwähnt gelassen werden, die er, auch seinerseits sich beteiligend an der Konkurrenz für den Neubau der Klosterkirche von Ottobeuren, 1732 fertigte und dem Abt Rupert vorlegte. Dieser berichtet über dieselben eingehend in seinem Tagebuch[1]). Sie sind schon deshalb von Interesse, weil Zimmermann hier zum ersten- und auch einzigenmal in Wettbewerb tritt mit den angesehensten Architekten seiner Zeit, und es sich um einen Bau von mächtigen Dimensionen handelte. Denn der ehrgeizige Abt Rupert wollte durch die Pracht dieses Werkes den Namen des alten Benediktinerklosters weit hinaus zu neuer Berühmtheit bringen und zugleich darin den eben beendigten Klosterbau würdig abschliessen. Nach seinen Tagebuchbemerkungen sind Zimmermanns Projekte zweifellos solche mit zentraler Gestaltung des Schiffs gewesen. Unter der beträchtlichen Zahl von Plänen, die von dem damaligen Ausschreiben stammen und heute in einem grossen Folianten in der Klosterbibliothek aufbewahrt werden, sind es nicht weniger als vier, die durch die Ähnlichkeiten in der Anlage und der technischen Ausführung auf den gleichen Architekten hinweisen und durch ihre Eigenart den Stil Zimmermanns erkennen lassen. Sie alle geben das Schiff als einen mächtigen Zentralraum, an den sich die den Raumforderungen für die Klosterbrüder entsprechend sehr entwickelte Chorpartie angliedert. Bei zweien ist der Mitte des Schiffs durch die eingezeichneten Quer- und Längsgurten rein quadratische Form gegeben mit halbkreisförmigen Ausbauten an allen vier Seiten. Die in der Queraxe gelegenen sollten der Aufstellung von Nebenaltären dienen. Auf dem hier abgebildeten Plan (Seite 60) stehen diese in kleinem Abstand von der Mauer. Auf dem anderen, wo der Zentralraum in etwas grösseren Maßen angelegt ist, sind die Altäre in der linken Exedra ganz an die Mauer gerückt, während sie in der rechten den Zwischen-

[1]) Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn u. s. w. 220.



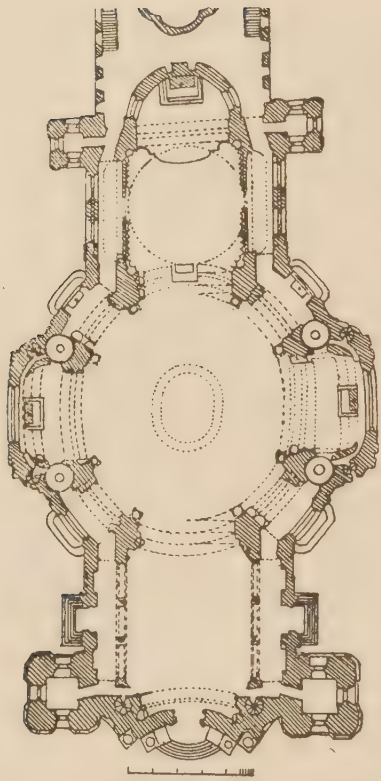
raum beibehalten, und hier überdies der architektonische Aufbau durch Säulen zwischen den Altären reicher gestaltet ist. Die beiden halbkreisförmigen Anbauten in der Längsaxe öffnen sich gegen Chor und Eingang. Auf dem hier wiedergegebenen Projekt ist in den westlichen Anbau die Orgelempore eingeschoben. An den vier Ecken des Schiffsraumes erheben sich quer gestellte Türme, in die im Innern unten Durchgänge eingebrochen sind. Über dem Mittelquadrat war eine kreisrunde Wölbung geplant, deren Quer- und Längsgurten auf den den Eckpfeilern vorgestellten Säulen ruhen sollten. Halbkuppeln über den vier Rundungen sollten die Mittelwölbung begleiten. Die Kuppeln hätten jedenfalls die Bedachung durchschnitten und wären so, wenn auch ohne Tambour, von aussen sichtbar geworden. Dadurch wäre dem Äusseren im Verein mit den reichen Säulenstellungen vor der geschwungenen Fassadenwand ein sehr imposanter Eindruck verliehen worden. Die Chorpartie ist auf beiden Projekten gleich behandelt. Auf einen fast quadratischen Raum mit Ecksäulen als Trägern der Wölbung folgt ein Rechteck mit dem Hochaltar in der gerundeten Abschlussnische; hier wäre der Anschluss an die Klostergebäude erreicht worden. Schmale gangartige, durch Wände getrennte Nebenräume füllen die übrige Breite der Chorpartie aus und stehen durch die Durchgänge in den Türmen mit dem Zentralraum in Verbindung. Emporen scheinen nicht darüber geplant gewesen zu sein.

Deutlich zeigen beide Projekte die bekannte Eigentümlichkeit Zimmermanns, von der Mauer möglichst wenig als kompakte Masse stehen zu lassen, überall Durchbrechungen und zahlreiche Lichtöffnungen einzufügen und so einen möglichst leichten Aufbau zu schaffen. Die vor die Wand gestellten Säulen zu Hauptträgern der Wölbung zu machen, ist das gleiche Prinzip, das der Baumeister nachher in Günzburg verwirklichte.

Beide Pläne können somit mit ziemlicher Sicherheit mit dem einen Entwurf Zimmermanns identifiziert werden. Auf beide passt die Beschreibung des Abtes Rupert von der »völligen Rundung« (d. h. der kreisförmigen Wölbung des Schiffes) und »der grossen Magnifizenz und Majestät« sowohl im Innern wie im Äussern.

Der dritte Plan gleicht in seiner Chordisposition vollkommen den besprochenen. Doch hat das rückwärtige Turmpaar hier gerade Stellung (wie auch das entsprechende zu Seiten der Fassade) und keine direkten Zugänge zum Schiff. Dieses selbst erscheint dadurch mehr als ein in sich geschlossener Raum. Seine Mitte hat hier, anders als bei den vorigen Entwürfen, queroblonge Form, entsprechend ist die Breite der Exedren in den Querräumen eine bedeutend geringere als bei denen der Längsrichtung. Für das Hauptgewölbe ist hier daher querovale Form, etwa auf Hängezwickeln, zwischen Gurtbögen anzunehmen. Die seitlichen Exedren wären wohl von Halbkuppeln überdeckt worden. Auch die Gewölbekonstruktion in den Exedren der Längsaxe ist aus dem Plan nicht mit Sicherheit zu entnehmen. Im Gegensatz zu den zwei anderen Projekten ist hier in die gesamte innere Umrisslinie des Zentralraums durch abwechselndes Vor- und Zurücktreten der Wand mit vorgestellten Säulen eine viel stärkere Bewegung und Unruhe gebracht.

Der vierte Plan (s. umstehende Abbildung Seite 62) weicht von den bisherigen stark ab. Die Mitte der ganzen Anlage besteht in einem Ovalraum, um den, durch acht Pfeiler von ihm getrennt, ein Umgang mit abwechselnd gros-



sen und kleinen Jochen herumläuft. So ist hier die Gestaltung, wie sie Zimmermann dann später der Wieskirche gab, schon vollkommen vorgebildet; sie erscheint auf dem Ottobeurer Plan nur noch bereichert durch eine Laterne von ovalem Grundriss, die sich in der Mitte der Wölbung erhebt. An diesen Mittelraum schliesst einerseits der Chor, der in kleinerem Maßstab gehalten ist, als in den anderen Entwürfen und überraschende Ähnlichkeit mit dem der Günzburger Kirche aufweist. Über seinen Seitengängen, die mit dem Umgang des Mittelovals in Verbindung stehen, waren wohl Emporenöffnungen beabsichtigt, wie dies aus dem Plan ersichtlich ist. In der entgegengesetzten Richtung ist der Mittelellipse ein kuppelgewölbter, rechteckiger Raum vorgelegt, von schmalen, in den Mittelumgang einmündenden Gängen begleitet. Diese ganze Partie bildet in ihren Maßverhältnissen das völlige Gegenstück zum Chorhaus. Durch diese strenge Regelmässigkeit der Anlage ähnelt das Projekt der kurz vorher beendeten Kirche von Steinhausen. Zu Seiten der Eingangshalle und des Chorschlusses waren je ein Turmpaar vorgesehen.

Dies dürfte der Plan sein, dem Abt Rupert wegen seiner grösseren Einfachheit und wohl auch Geschlossenheit den Vorzug gab und den er deshalb für die wirkliche Ausführung in Betracht zog. Mit dieser wurde jedoch erst fünf Jahre später und nach einem ganz anders angelegten Plan eines bis jetzt noch unbekannten Meisters begonnen,

der ganze Bau aber in seine endgültige Gestalt erst durch J. M. Fischer gebracht.

Anhang.

Es erübrigt noch zwei Kirchen zu erwähnen, die man mit Zimmermann in Verbindung gebracht hat.

1. Den Neubau der Kirche des 1232 gestifteten Zisterzienserinnenklosters Seligental zu Landshut, der 1732—38 errichtet wurde[1]), schreibt Dehio[2]) vermutungsweise Dominikus Zimmermann zu. Diese Vermutung sprach vor ihm auch schon A. Schröder aus[3]). Auf archivalischem Wege für diese Zuteilung Beweise zu erlangen, war weder in den Kreisarchiven von Landshut und München noch im städtischen Archiv von Landshut noch im Kloster selbst möglich. So bleibt nur übrig zu untersuchen, ob die Kirche selber den Stil Zimmermanns erkennen lässt oder nicht. Diese ist von Osten nach Westen orientiert und bildet den südlichen Abschluss des von den Klostergebäuden eingeschlossenen Hofes. Sie zerfällt in einen sehr langen einschiffigen Raum, der fast ganz für die Klosterfrauen bestimmt und daher durch eine Querwand gegen die übrigen Teile abgeschlossen ist, in einen oblongen, vierungsartigen Mittelraum und in die Chorpartie. Dem Mittelraum sind nördlich und südlich 6 m tiefe, also aus der Mauerflucht beträchtlich heraustretende Seitenräume in der Art von Querschifflügeln angefügt. Der Chor besteht aus einem schmalen rechteckigen Joch und einem aussen dreiseitigen, innen halbrunden Schluss. Über dem durch die erwähnte Wand abgeschlossenen Schiff zieht sich eine gleichfalls für die Klosterfrauen bestimmte Empore bis an die Vierung.

Eine solche in der Kreuzesform klar entwickelte Grundrissdisposition, die den Langbau mit der Zentralanlage vereinigt, ist von Zimmermannschen Plänen wie etwa St. Markus in Siessen völlig verschieden, vielmehr scheinen hier Zusammenhänge mit einer Gruppe Münchener Kirchen zu bestehen, in denen die Traditionen des italienischen Barocks fortwirken. Die gleiche Bildung der Vierung mit den angegliederten tiefen Seitenflügeln und des Chores zeigt die Theatinerkirche[4]). In kleineren Verhältnissen als dort kehrt der zen-

[1]) D. Reithofer, Chronolog. Geschichte der ehemaligen acht Klöster zu Landshut, Landshut 1810.

[2]) G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler 3 (1908), 251.

[3]) Die christl. Kunst, Jahrg. II, H. 2, S. 48.

[4]) Inventar Oberbayern, T. 134.

trale Mittelraum wieder in Viscardis Dreifaltigkeitskirche[1]) und in der mit Seligental ziemlich gleichzeitigen St. Anna-Damenstiftskirche[2]). Die Dreifaltigkeitskirche hat auch den gleichen Chorschluss, aussen dreiseitig, innen halbrund.

Der Innenaufbau der Seligentaler Kirche zeichnet sich durch eine sehr klare architektonische Gliederung aus. Die Ecken des Vierungsraumes sind durch fast frei vor der Wand stehende, jeweils mit zwei Pilastern gekuppelte Dreiviertelsäulen mit strengkompositen Kapitellen, die auch im Chor wiederkehren, betont. In den Ecken der Seitenflügel erscheinen ineinander geschobene Pilasterpaare. Darüber durchzieht den ganzen Bau ein scharf profilierter Architrav und ein stark vorkragendes, über den Säulen kräftig verkröpftes Gesims. Über diesem liegen dann die Oberfenster, die in Grösse und Form den schlicht rechteckigen in der Unterwand völlig gleichen. Alle diese Teile zeigen eine so einfache und strenge Behandlung, wie man sie im ganzen Formenvorrat der Zimmermannschen Bauweise vergebens suchen würde. Auch die bündelartige Vereinigung von Säulen und Pilastern, ein ausgeprägtes Barockmotiv, findet sich dort nie. Dagegen zeigt sich auch hierin wieder grosse Verwandtschaft mit den genannten Münchener Kirchen. Besonders aus der ganzen Chorpartie mit ihrem imposanten Hochaltar spricht dasselbe ganz barocke Raumgefühl wie aus der Chorpartie der Theatinerkirche. Die Zimmermannschen Choranlagen von Siessen und Steinhausen stehen im Vergleich damit in ihrer Bedeutung und Dimension beträchtlich zurück. Die konkav verlaufenden Sockelstücke über den Gesimsverkröpfungen, in die die Wölbungsgurten auslaufen, finden sich in auffallend ähnlicher Weise auch in Viscardis Dreifaltigkeitskirche.

Die völlig schmucklose Behandlung des Äusseren passt ebenso wenig zu der reichen Durchbildung der Aussenseiten der Kirchen unseres Meisters.

Aus den angeführten Gründen ist die Seligentaler Kirche jedenfalls aus dem Kreis der Werke Zimmermanns zu streichen. Die Zuschreibung an ihn erklärt sich vielleicht zum Teil daraus, dass sein Bruder Johann die Deckenmalerei in Vierung und Chor ausführte[3]) und man hieraus auf Dominikus als den Baumeister schloss. Vielmehr dürfte der bis jetzt unbekannte Erbauer von Seligental im Kreise der Viscardischule, wenn nicht eines J. M. Fischer zu suchen sein, die ja eine solche strengere im klassischen Barock wurzelnde Richtung vertraten.

2. Der andere Bau ist die kleine hübsch gelegene St. Thekla-

[1]) Ebenda S. 964 ff. und T. 136.
[2]) Ebenda S. 848/49 und T. 136.
[3]) Nach der im Kloster aufbewahrten handschriftl. Chronik.

kirche auf dem Neuleblangberg bei Welden, in der Schröder ein Spätwerk von Dominikus Zimmermann zu erkennen glaubte[1]). Diese Ansicht übernahm dann auch Dehio insofern, als er den Entwurf auf Zimmermann zurückführte[2]). Archivalische Beweismittel lassen völlig im Stich, nur so viel ist bekannt, dass die Weldener Kirche ihre Entstehung einem Gelübde des 1754 auf der Jagd schwer erkrankten und nachher wieder genesenen Grafen Joseph Maria Fugger verdankt, also eine Privatstiftung der Fuggerschen Familie ist[3]). So ist auch hier nur aus der Kirche selber ein Urteil zu gewinnen. Eine ausführliche Beschreibung derselben ist im genannten Aufsatz von Schröder gegeben, auf den hier verwiesen sei.

In der Raumgestaltung hat der durch den harmonischen Zusammenklang von Farbigkeit und Lichtwirkung sehr ansprechende Bau zweifellos Ähnlichkeit mit den Kirchen Zimmermanns. Die oval zentralisierende Behandlung des Schiffes ist der Günzburger Frauenkirche verwandt, und die Art, wie sich in Grundriss und Aussenansicht die drei Hauptteile des Baues klar von einander abheben, entspricht der Wieskirche bei sonst völlig anderer Anlage ebenso wie das seitliche Herausspringen der Mitte. Im Innern ist die berechnet feine und überraschende Lichtführung, besonders durch die Emporenöffnungen ganz im Geiste Zimmermanns gedacht, wie auch die grösstmögliche Beschränkung der Mauern auf ihn hinzuweisen scheint. Die Theklakirche gehört also sicher in die von Zimmermann vertretene Richtung des Rokoko. Dass er sie aber persönlich errichtet hat, scheint nicht wahrscheinlich, denn sie zeigt so manche Einzelheiten, die durchaus nicht in seinen Stil passen, wie dieser sich aus den sicher eigenhändigen Schöpfungen des Meisters ergibt. Von seinem ersten Bau in Mödingen an verwendet Zimmermann zur Gliederung seiner Aussenarchitekturen immer reiche und ornamental behandelte Pilaster korinthisierender Art, niemals aber die nüchterne dorische Ordnung, wie sie an den Aussenseiten der Theklakirche auftritt Auch fehlt der Kirche die charakteristische und vom Künstler zeitlebens bevorzugte dreiteilige Oberfensterform, die er in letzter Ausgestaltung noch an der Wieskirche anbrachte.

Dagegen hat die Weldener Kirche viel Verwandtschaft mit einem Bau des von Schröder als Schüler Zimmermanns angesprochenen Hans Adam Dossenberger, nämlich mit der Pfarrkirche von Herbertshofen am Lech. Dieser Bau wurde 1754 errichtet[4]) und im

[1]) Archiv für christl. Kunst 1907 (XXV. Jahrgang), Nr. 9.

[2]) Dehio a. a. O. S. 547.

[3]) Im Fuggerschen Familien- und Stiftungs Archiv Augsburg fehlt das gesamte Rechnungsmaterial gerade der in Betracht kommenden Zeit 1756—58.

[4]) Schröder im Archiv für christl. Kunst 1907, S. 91.

Innern mit Wand- und Deckenbildern von Johann Enderle aus Donauwörth geschmückt. Der gleiche Künstler hat auch die Ausmalung der Weldener Kirche besorgt. Für die Zuschreibung der Theklakirche an Dossenberger sprechen gewichtige Gründe. Die Herbertshofener Kirche besteht aus einem schlicht oblongen Schiff, dessen Maße mit denen des Weldener Schiffes fast übereinstimmen, und einem eingezogenen halbrunden Chor. Trotz dieser der Landkirche entsprechend vereinfachten Anlage sind Übereinstimmungen zwischen beiden unverkennbar. In gleicher Weise hier und dort springt das Schiff in einer Rundung seitlich heraus. Gemeinsam ist beiden Kirchen ferner die konkave Einziehung am Chor, ebenso die scharfe Sonderung der Fensterzone vom Dachrand durch einen Architrav, während Zimmermann z. B. an der Wies die Oberfenster viel höher schiebt. Auch die gruppenweise Anordnung von drei Fenstern in der Mitte der Schiffswand, wo ein kürzeres zwischen zwei länglichen liegt, ist bei beiden Kirchen identisch. Eine Fassadenbehandlung mit Pilastergliederung und einem attikaähnlichen Aufsatz zwischen Kranzgesimse und Giebelanfang, wie sie sich in Welden findet, war in durchaus ähnlicher Form wohl auch für Herbertshofen beabsichtigt; denn auf einem Fresko Enderles über der Orgel, das ohne Zweifel das Modell der Kirche, wie sie ursprünglich geplant war, wiedergeben soll, erscheint sie mit einer solchen Fassade, die wohl aus Geldmangel dann nicht zur Ausführung kam.

Noch überraschendere Übereinstimmung haben beide Kirchen in ihrem Innern. Es findet sich dieselbe Wandgliederung durch Pilaster, und in völlig gleicher Weise leitet im Schiffsraum eine durch dekorative Lisenenstreifen gegliederte Hohlkehle vom oberen Wandabschluss in das ausgemalte Spiegelgewölbe über. Ferner entspricht sich die allen architektonischen Regeln entgegenlaufende Behandlung der Architrav- und Gesimsstücke; die Profilierungen sind hier geschweift, die Mitte der Simse ist vielfach von Muschelwerk durchbrochen und reckt sich hier und an den Enden wie eine züngelnde Flamme empor. Von der willkürlich formlosen Behandlung dieser Partien findet sich in der Wieskirche keine Spur. Auch die Stuckaturausschmückung zeigt in Welden und Herbertshofen dieselbe Künstlerhand.

Infolge der zahlreichen stilistischen Übereinstimmungen kann demnach die Weldener Kirche unter die Werke Dossenbergers eingereiht werden. Ob und wieweit bei ihrem Entwurf der alte Dominikus Zimmermann ratend eingegriffen hat, lässt sich natürlich nicht sagen.

IV. Zimmermann als Stuckator.

Die gleiche Entwicklung, wie sie die Architektur Zimmermanns vom späten Barock zum voll entwickelten Rokoko

zeigt, kann in analoger Weise in seiner Tätigkeit als Stuckator verfolgt werden. Diese erstreckt sich auf die Ausführung einiger polychromer Gypsaltäre, vor allem aber auf die ornamentale Ausschmückung seiner Kirchen, in deren Einzelelementen sich die Stilwandlungen in der Dekoration des 18. Jahrhunderts deutlich ausprägen. Dabei liefern die einzelnen Kirchen in ihrer chronologischen Reihenfolge jeweils ein charakteristisches Beispiel für die Änderung im Ornament.

1. Der Altar von Birkland[1]) *(Tafel 23)* ist bereits eingangs als das früheste bekannte Werk von Zimmermann genannt worden. Es eignet ihm ein klar gegliederter und fest geschlossener Aufbau. In den leicht vorspringenden, einwärts gerundeten Seitenteilen der mensa mit den aufgerollten Voluten am oberen Rand ist schon die Bildung der Mödinger Säulenpostamente vorgebildet. Die Altarwand dahinter flankieren zwei schräg von aussen nach innen gestellte Säulenpaare mit geschweiftem Gebälk und schwerem Gesims, auf welchem Kandelaber mit züngelnden Flammen stehen. Das Ganze krönt ein aus platt gedrückten Voluten ansteigender, einwärts gerundeter Giebel, auf dessen geschweiftem Gesims sich zwei nackte Engel tummeln. Die Schrägstellung der Säulen und die Rundung des Giebels unterbrechen die flächige Ausbreitung des ganzen Aufbaus und bringen durch die Tiefenillusion eine starke Bewegung hinein. Mit der durchaus noch barockmassiven Struktur des Altares vereinigt sich die ornamentale Behandlung einzelner tektonischer Glieder in bewegtem Linienspiel, worin sich schon Beziehungen zu Zimmermanns späteren Schöpfungen ergeben. Die Farbentöne des Stuckes zeigen eine Mischung brauner, roter und gelblicher Töne. Einen besonderen Reiz erhält der Altar durch die in den Stuckmarmor eingelassenen Platten in mosaikartiger Scagliola-Technik: an der unteren Breitseite der Mensa auf tief schwarzem Grund in der Mitte die hellfarbige Gestalt der

[1]) Hager, Die Bautätigkeit in Wessobrunn u. s. w.

auf der Weltkugel schwebenden Immaculata, am Rande umgeben von zart gebildeten Blüten und Grashalmen. Pflanzliche Motive von gleicher Eleganz der Zeichnung füllen äusserst geschmackvoll die vorderen Flächen der zwei aussenstehenden Säulensockel. Am Rande des rechten befindet sich die Signatur Zimmermanns »gebürtig aus Wessobrunn anno 1715«.

Der zweite Altar, eine Stiftung des Pfarrers Hagenreiner vom Jahre 1721[1]), steht an der nördlichen Chorwand der Landsberger Pfarrkirche *(Tafel 24)*. Der ganze Aufbau ist in convexer Rundung von der Wand nach vorne geführt, also in entgegengesetzter Flächenentwicklung, wie in Birkland. Vor dem geraden Mittelteil des hohen Sockelbaus steht die kastenartig viereckige Mensa, darüber die halbrunde Mittelnische (heute von einer ausgezeichneten gothischen Madonnenfigur ausgefüllt, die der Art des Ulmer Meisters Hans Multscher nahesteht) mit einem Lambrequinbaldachin am oberen Rand und gewellter kuppelartiger Bedachung. Das Giebelfeld darüber schmückt ein Medaillon mit dem Brustbild Gott Vaters. Zu Seiten der Nische stehen Säulenpaare, deren Postamente die gleiche Behandlung (Voluten am oberen Rand) wie im Mödinger Chor zeigen. Der hinter ihnen den Übergang des Ganzen in die Wand vermittelnde Stützpfeiler ist an seiner Aussenkante ornamental in Volutenbildungen aufgelöst. Über Säulen und Pfeilern liegt ein niedriger Architrav, über diesem steigen vom Rand nach der Mitte zu massig plumpe Giebelvoluten an, die die Nischenbedachung zwischen sich völlig erdrücken und auf denen zwei Putten lagern. Gerade in diesen oberen Partien fällt der ganze Aufbau in einzelne Teile auseinander, und seine architektonische Klarheit ist durch die allzu spielerisch ornamentale Behandlung verloren gegangen. Die Tönung des Stuckes ist rötlich, weiss und braungelb. An der unteren Breitseite der Mensa hatte Zimmermann wieder in Scagliola ein Muster zusammenzu-

[1]) Hager, Die Bautätigkeit in Wessobrunn u. s. w.

stellen, diesmal aber ein sehr viel reicheres, das er mit solcher Sicherheit des Geschmacks anbrachte, dass der Effekt fast einer Malerei gleichkommt. In der Mitte liegt das Wappen Hagenreiners mit der sehr fein in der Fläche verteilten Helmzier vor einem landschaftlichen Hintergrund, rechts unten die Signatur »D. Z.«.

Bei dem dritten, die Apsis der Landsberger Johanneskirche einnehmenden Altarbau *(Tafel 25)* ist die Autorschaft Zimmermanns zwar nicht sicher zu beweisen; doch spricht aus ihm so sehr das gleiche Formempfinden wie in einigen Teilen der Wieskirche, dass er Zimmermanns Ideenkreis entsprungen sein muss. Alle tektonische Gliederung des Aufbaus ist völlig in Dekoration und das alles überwuchernde Muschelwerk aufgelöst, wie bei der Deckenbehandlung im Altarraum der genannten Kirche. Auch in der Behandlung einzelner Teile des derben Muschelwerks und den Volutenbildungen sind starke Ähnlichkeiten vorhanden. Es sei z. B. verwiesen auf die muschelartige Fortsetzung der äusseren Voluten oben am Landsberger Altar, die in dessen Bekrönung überführen, und auf die Muschelumränderung an Teilen der Hohlkehle in jenem Bau. Auch die Färbung des Muschelwerks (bläulich-weiss mit gold) ist die gleiche.

2. Eine grössere Wichtigkeit kommt der ornamentalen Stuckaturtätigkeit Zimmermanns zu. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Ornaments[1]) in den vorausgehenden Dezennien wird zur besseren Orientierung dienen.

Am Ende des 17. Jahrhunderts war der Formenschatz der Wessobrunner Stuckatoren ganz durch die pomphaft schwere Dekorationsweise des italienischen Barock, wie sie als Hauptmuster die Münchener Theatinerkirche bietet, bestimmt worden. Um die Wende zum 18. Jahrhundert tritt

[1]) Vgl. Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn u. s. w.; W. Jänecke, Beiträge zur Geschichte der Ornamentik: I. Über die Entwickelung der Akanthusranke im französ. Rokoko 1902.

dann eine Geschmackänderung in der Richtung leichterer Bildungen, speziell der Akanthusranken ein, wie Hager sie erschöpfend darlegt. Bedeckten früher die dickfleischigen Blätter den Stengel der Ranke fast vollständig, so beginnt man nun diese spitzer und schmäler zu formen und vor allem immer mehr Abstand zwischen ihnen zu lassen. Dadurch wird der Rankenstengel mehr und mehr freigelegt. Die ersten Anfänge hierzu zeigen z. B. J. Schmuzers Stuckaturen in der Kirche von Friedrichshafen (um 1700) *(Tafel 26, Fig. 1)*, die weitere Entwicklung die Stuckaturen im ersten Stock des Landsberger Rathauses und in der dortigen Pfarrkirche. Dadurch war für die Aufnahme der Formen französischer Ornamentik, in der sich schon etwas früher eine ähnliche Bewegung Bahn gebrochen hatte, ein äusserst günstiger Boden geschaffen. Augsburger Stecher, wie Reuttimann, Bichel, Bodenehr, übermitteln in ihren Werken den Stuckatoren die Kenntnis des »neuen französischen Lauberwerks«. Bald erscheint in den Augsburger Stichen (z. B. von Biller) am Anfang des Jahrhunderts ein weiteres neues französisches Dekorationsmotiv: das mit dem Namen eines Berain und Marot verknüpfte Band- und Kurvenwerk. Berain wurde dabei oft geradezu kopiert. Dieses Element bereichert dann auch den Formenkreis der Wessobrunner Stuckatoren und sollte schliesslich zur völligen Verdrängung der Akanthusranke führen.

In diesem Stadium der Entwicklung setzt die erste Periode Zimmermannscher Ornamentik ein, welche von seinen Arbeiten in und am Landsberger Rathause bis zur Beendigung der Bauten von Mödingen reichend, etwa die zehn Jahre von 1715 bis 1725 umfasst. Zur Füllung grösserer Flächen, wie an der Decke des Landsberger Rathauses *(Tafel 26, Fig. 2)* oder den Stichkappen und Zwickeln der Wölbung in Mödingen *(Tafel 27, Fig. 1 u. 2)* wird der ornamentalen Struktur des Musters verschlungenes Bandwerk zu Grunde gelegt, dessen Kontur gekräuselte Akanthusblätter in federig-weicher Modellierung begleiten, bisweilen auch in der Gegenrichtung des Band-

verlaufs aus diesem herauswachsen. Häufig sind die durch Kreuzung entstandenen Bandösen an ihrer äusseren Seite von fransenartig gebildetem Akanthus eingefasst, ebenso füllen Akanthusrosetten die durch Bandverbindung entstehenden kleinen Felder. An den äussersten Enden des Musters geht das Band oft in einen ihm angeähnelten platten Stengel über, der sich in zwei in der Gegenrichtung ausschwingende Ranken teilt. Unter das Bandwerk mischen sich dann mehr und mehr, es in allen Richtungen durchschneidend, Zweige von Weinlaub in äusserst feiner, sogar das Blattgeäder wiedergebender Modellierung *(Tafel 26, Fig. 2)* mit Blütenkelchen oder Trauben daran. Auch lang ausgezogene Palmzweige finden sich vereinzelt. Im Laufe der Zeit werden die Verschlingungen des Bandes allmählich immer abwechslungsreicher und enger *(Tafel 28, Fig. 1)*, und es entsteht ein kaum übersehbares Netz gerader und geschwungener Teile, die an den Enden auslaufen in eine Folge ineinander verschlungener, kleiner werdenden Achter (8). Das Akanthusblatt tritt hier nur noch ganz vereinzelt auf. Dies sind die entwickeltsten Formen Berain'scher Bandornamentik, wie sie sich auch in den Vorlagen des Nürnberger Stechers Eysler finden. An den stuckierten Gewölbzwickeln von Mödingen tritt auch bereits das geknickte und gebrochene Bandwerk der französischen Régence-Periode auf, dessen Verschlingungen sich teilweise pastisch erhaben vom Grunde abheben *(Tafel 28, Fig. 2)*. Unter alle diese neuen Dekorationselemente mischen sich, der Übergangszeit entsprechend, auch noch solche, die von der vorausgehenden Periode übernommen sind, wie das Rollwerk bei Kartuschenbildungen, die symmetrische Muschel mit ganz geschlossenem Kontur, die Fruchtschnur (Feston), Laub- und Blumenkränze sowie die mit Blumensträussen gefüllten Vasen, welch' letztere in flachem Relief auch an der Fassade des Landsberger Rathauses (1720) vorkommen[1] *(Tafel 29, Fig. 1)*. Diese bot auch für die Anbringung figürlicher Reliefs ein geeignetes Feld. So die sechs Putti, die in

[1] Inventar Oberbayern, T. 60.

immer variierten Stellungen, oft komplizierten Drehungen und Ansichten als die mühelosen Träger der Pilastersockel der Fassade erscheinen. Sie zeigen im Ganzen richtige Proportionen, stehen aber in ihrer plumpen untersetzten Körperbildung, die für Zimmermann fortan überhaupt bezeichnend bleibt, den viel eleganteren Kinderfiguren seines Bruders nach. Von diesem werden daher wohl auch die in den Stuckdraperien am Chorbogen und an der Nonnenempore in Mödingen sich tummelnden Engel stammen, die eine weit geschicktere Hand verraten, als die aus der annähernd gleichen Zeit stammenden des Dominikus in Landsberg. Dessen fünf Reliefköpfe in den Pilasterintervallen zwischen dem zweiten und dritten Stock der Landsberger Rathausfassade sind flott dekorative Arbeiten mit stetiger Abwechslung in Physiognomie und Trachten. Der ornamentalen Stuckaturengruppe dieser Periode sehr verwandt sind die Stuckaturen in einigen Gängen und im Refektorium der Klostergebäude von Siessen. Die Akanthusblätter haben die gleiche lappige Modellierung, und auch die dichten Bandverflechtungen sind mehrfach dieselben. So dürften auch diese Stuckaturen von Zimmermann oder wenigstens nach seinen Vorzeichnungen gemacht sein. In diesem Falle wäre er dann schon einmal einige Jahre vor dem Baubeginn der Kirche rein als Dekorateur in Siessen tätig gewesen.

Im rein linearen Ornament vollzieht sich in den Stuckaturen der Gänge und einiger Zimmer des Klosters Mödingen die Fortbildung zu immer entwickelteren Frührokoko-Motiven. Das Linienspiel des Bandes in Geraden, Kreuzungen, Voluten soll möglichst klar hervortreten und in seiner Gesamtwirkung nicht verdeckt werden durch das dazwischen sich ausbreitende Laubwerk. Nur das Akanthusblatt tritt hier noch als vereinzelter Begleiter auf *(Tafel 29, Fig. 2)*. In den Stuckaturen im Priorat von Mödingen tritt zum ersten Male der Vogel der Régence-Dekoration auf. Weinlaub und Palmzweige verwendet Zimmermann nur noch als Flächenfüllung in sehr leichten und graziösen Bildungen

(Tafel 30, Fig. 1). Aus demselben Geschmack heraus verlieren die Bandfigurationen trotz ihres Reichtums die kompakte Bildung, dehnen sich mehr aus, werden eleganter und zierlicher. Dem Zuge des breiteren Hauptbandes aussen beginnt ein schmälerer Nebenzug innen parallel zu laufen, den Abstand füllt ein punktierter Grund. Der Bandkontur wirkt dann nicht mehr selbständig, sondern als Umrahmung grösserer Felderflächen, die mit Rosetten und weiteren, maschenartig verknüpften Bandgebilden mit Lambrequins daran gefüllt sind. Die Bandumrandung verläuft schliesslich in immer stärkeren Schwingungen und tiefen Kurven und rollt sich stellenweise zu hornartigen Schnörkeln auf *(Tafel 30, Fig. 2)*, an deren Aussenrand sich ein Akanthusblättchen festsetzt oder im Gegensinn ausschwingt. Es sind dies schon die entwickelten Régencemotive, wie sie bei französischen Panneauumrahmungen des frühen Rokoko immer und immer wiederkehren.

Mit diesen letztgenannten Mödinger Stuckaturen gehen diejenigen in einigen Gängen des früheren Dominikaner-Klosters Schwäbisch-Gmünd in dessen von Zimmermann stammenden Teilen stilistisch durchaus zusammen, werden also wohl von seiner Hand herrühren.

Mit dem Jahre 1725 etwa schliesst die erste Periode der Ornamentik des Künstlers. Sie begann bereits mit den neuen Formen, in die sich aber noch die Nachklänge der Barockdekoration mengten. Für die weitere eben geschilderte Entwicklung und Bereicherung seiner Dekorationsmotive werden ihm zum Studium in erster Linie Kupferstichvorlagen gedient haben.

In den voll entwickelten Formen des reifen Frührokoko-Ornamentes sind dann die Stuckaturen der zeitlich folgenden Kirche in Buxheim *(Tafel 31)* gehalten, die eine ausserordentlich feine und geschmackvolle Anordnung und Einzelbehandlung zeigen. Zum erstenmale bringt der Künstler hier die Felderführungen aus Gitterwerk mit eingestreuten Blumenrosetten, den in Einzelteile zerlegten Fächer des Régencestiles mit darauf gelegten Knospen-

ketten (in der Altarapsis), und an den Quergurten im Schiff erscheint die aus geometrischen Bandverschlingungen gebildete Régencerosette. Neben diesen Neuerungen dominiert ausschliesslich das Bandornament, dessen schwingende Konturen in den Gurtbögen des Schiffes reichlich von schmächtigen Ranken und Eckschnörkeln aus Akanthus durchsetzt sind. In besonders eleganten Figurationen breitet sich dies Muster an den grossen Flächen der Apsiswölbung aus, vielfach in Lambrequinsgehänge auslaufend und mit Laubformen untermischt. In den Kapitellen ist die schon in Mödingen beginnende dekorative Auflösung weiter vorgeschritten. Das ganze Mittelfeld ist von Bandwerk übersponnen, zwischen das kleine Blüten eingestreut sind, und das oben sehr geschickt in die Eckvoluten ausläuft. Nur in diesem und dem Randakanthus darunter sind die Überbleibsel des Komposit noch kenntlich. Die Mitte der Deckplatte krönt wieder die von Mödingen bekannte Muschel mit eingebogenem Rand.

Eine Innendekoration grössten Stiles erforderte die Kirche von Steinhausen, Figürliches und lineares Ornament galt es hier in ausgedehntestem Maße anzubringen, das in engste Verbindung mit der Architektur tritt und von nun an in allen Bauten des Künstlers nur im Zusammenhang mit dieser wirkt. Bei einer so auf den Gesamteindruck gehenden Ausschmückung galt es eine bedeutende Steigerung in Erfindung und Gedanken. Dabei wird Zimmermann nun sicher weitgehendste Förderung durch seinen auch hier als Maler sich beteiligenden Bruder erfahren haben, der durch seine kurz vorher beendigte Tätigkeit im Schloss von Schleissheim unter Effner mit der Formenwelt des eleganten höfischen, von Paris beeinflussten Rokoko vertraut und dort als Dekorateur vor eine ähnliche Aufgabe gestellt worden war, wie Dominikus hier auf kirchlichem Gebiet. Dass Dominikus bei diesem ersten Versuch eine grosszügige, auf Gesamtwirkung berechnete Dekoration zu schaffen, noch nicht die völlige Sicherheit besass, ist verständlich. Dies tritt besonders klar bei den grossen

Kompositionskomplexen der beiden Hohlkehlen in Hauptraum *(Tafel 32)* und Chor hervor. So geschmackvoll und anmutig auch die einzelnen Teile derselben für sich wirken, wie die auf den Balustraden und deren Voluten sich tummelnden Engelsgestalten, es fehlt noch an der Zusammenfassung zu einem organischen Ganzen.

Die ornamentalen Motive im Einzelnen sind wie in Buxheim so auch hier dem Formenkreise des reifen Régence-Decors entnommen. Es findet sich ebenso hier an einigen Teilen der Hohlkehle der Fächer des Régencestils *(Tafel 11)*. Die Akanthusranke erscheint fast nur noch als Bekleidung von Rahmen oder Kartuschen in der ganz kurzen, schnörkelartigen Bildung mit stark divergierenden Blättern. Eine grosse Ausdehnung ist den mit Gitterwerk, Rosetten, Blüten oder Kettenbögen gefüllten Feldern eingeräumt, die von geschwungenen Bandwerkrahmen eingeschlossen sind. In der Hohlkehle des Chores *(Tafel 33, Fig. 1)* erscheinen solche dreieckige, mit Gitterwerk gefüllte Felder, mit zackigem oberen Rand, deren Spitze sich zu einer steil aufragenden Volute aufrollt, so dass ein Gebilde entsteht, das treffend »gepanzerten Turnierrossen« verglichen wurde. Reine Bandverschlingungen kommen als seitliche Ausläufer an den Rahmen stuckierter oder gemalter Felder vor, und selbständig nur noch in den Bogenleibungen. Die Muschel, so spärlich sie auftritt, verliert ihre strenge glatte Form, ihre Innenfläche ist baumrindenartig aufgerauht mit welligem Rand, als Flächenschmuck der Gewölbezwickel über den Innenpfeilern, und besonders ausgeprägt an den Bogenleibungen der zwei Chorfenster *(Tafel 33, Fig. 1)*. Die allerletzten Reste italienischer Barockdekoration bilden die dichten Frucht- und Blumenfestons der Fenster im Schiff. In den Kapitellen der Pfeiler ist eine abermalige Steigerung ins Ornamentale bemerkbar. Ihre Mittelfläche ist mit Blüten reich übersät. Ein Lambrequingehänge durchbricht nunmehr auch den unteren Rand und greift auf den Schaft über *(Tafel 34)*. An Stelle der früheren Muschel lagert hier auf den Deckplatten ein

Krönchen. Die aus den Verkröpfungen in den Ecken herausschauenden Widderköpfe finden sich übrigens ähnlich auch in Schleissheim.

Die häufige Verwendung von Gesichtsmasken als Bekrönung der Unterfenster *(Tafel 32, Fig. 2)* oder an einzelnen Felder der Hohlkehle sind das kirchliche Gegenstück zu den Faunmasken des Bruders im Schleissheimer Treppenhaus. Für figürliche Reliefs boten die breiten Bogenleibungen der Unterfenster genügend Raum *(ebenda)*. Sie zeigen anmutige kleine Gestalten von flöteblasenden Putten und fliegenden Vögeln. Die Freiplastik ist durch die zahlreichen an den Hohlkehlen und Wandsimsen sitzenden Putten in der bekannten etwas derben Bildung vertreten *(ebenda)*. Dass Zimmermanns starke Seite nicht in der Freiplastik lag, zeigen die sehr ungelenken, teilweise karikaturenhaft anmutenden Apostel *(Tafel 32)* oben auf den Simsplatten bei näherer Betrachtung, wenn sie auch in der Dekoration als Ganzem ihren Zweck völlig erfüllen. Die vorzüglich durchgebildeten Karyatiden an der Orgelbrüstung *(Tafel 12)* können daher unmöglich von der gleichen Hand entworfen oder ausgeführt sein. Wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft mit denen im südlichen Billardsaal im Parterre von Schleissheim ist wohl anzunehmen, dass sie vom Bruder Johann ausgeführt wurden.

Die Stuckaturen der Kirche von Siessen sind hier übergangen, weil sie durchweg eine viel sicherere und flottere Ornamentbehandlung verraten, daher Dominikus Zimmermann jedenfalls nicht zum Urheber haben. Wegen fehlender Archivalien ist ein sicherer Beleg nicht möglich, doch liegt es nahe, sie Johann Zimmermann zuzuweisen, der inschriftlich sich als Maler der Deckenfresken bezeichnet hat. Denn den gleichen Stil wie die Siessener Stuckaturen zeigen die Wandfüllungen im Schleissheimer Schloss, die von Johann Zimmermann nach dem Regierungsantritt des Kurfürsten Karl Albert in dessen Schlafzimmern für diesen gemacht wurden.

In der Dekoration der Günzburger Frauenkirche

macht sich eine starke Abkehr von den Formen des reinen Régencestils bemerkbar, diejenigen des ausgereiften Rokoko beginnen einzudringen. Am einheitlichsten zeigt sich die Dekoration der vorausgehenden Periode an den Leibungen der Quergurten im Chor *(Tafel 35)*, wo Felder mit Rosetten und Gitterwerk zu fortlaufenden Ketten mit Lambrequins und Bandmustern angeordnet sind. Doch bemerkt man auch hier wieder eine zu starke Häufung der einzelnen Motive. Das Rahmenwerk besteht hier schon häufig aus Formen, welche einer lang ausgezogenen, geschweiften Muschelschale mit gezacktem oder aufgeklapptem Rande gleichen. In noch stärkerer Ausbildung kehren diese Kurven dann wieder in den anstossenden Feldern der Wölbung. Hier haben sie ihre rahmende Funktion verloren und sind völlig frei in der Fläche ausgebreitet. Zacken, angefügte Blattformen und hahnenkammartige Ausläufe am unteren Ende jeder Reihe bringen in den Kontur grosse Unruhe. An den Umrahmungen der hier eingestreuten kleinen Gitterfelder sitzen, an diesen gleichsam wuchernd, krautartige Gebilde, wie das hier zuerst auftretende Kohlblatt.

An den ansteigenden Gewölbfeldern des Schiffes, dem Hauptplatz der Dekoration, sind die Stuckaturen der Betrachtung aus grösserer Entfernung angepasst und zu grosszügigeren Komplexen geordnet *(Tafel 15)*. Am ausgesprochensten zeigen sich hier die neuen Formen an den ornamentalen oberen Auflösungen der Lisenen *(Tafel 36)*. Deren Innenfeld ist von krautartigen, knorpeligen Blättern, die sich schon sehr dem Übergang in die Muschel nähern, umgeben; darunter mengen sich schneckenhausartige Gebilde, das Ganze ist völlig asymmetrisch. Die gleiche Zwitterbildung der Blätter erscheint dann an allen Kartuschen, über den Fenstern, und als Friesschmuck über den Säulenkapitellen *(Tafel 38)*, hier einem Stechpalmenblatt ähnlich. In den Felderfüllungen der Decke tritt an Stelle des früheren Gitterwerks das in Malerei ausgeführte Schuppenmuster des reifen Rokoko *(Tafel 36)*, teilweise mit buckelartigen, plastischen Knäufen. Das Bandwerk der früheren Periode

findet sich kaum mehr. Hier zuerst werden die leichten Blumen- und Fruchtguirlanden verwendet *(Tafel 35 u. 36)*. Die Palmwedel haben die schmallängliche Form des Schilfrohres. Die Kapitelle der Pfeiler an der Chorempore *(Tafel 37)* halten noch mehr an der älteren Form fest: reiner lappiger Akanthus am Rand und Gitterwerk in der Mitte. Die Säulenkapitelle des Schiffes *(Tafel 38)* zeigen oben auf der Deckplatte wieder die Krone, darunter eine knorpelig gezackte Blattkartusche.

Dieselbe Stilphase in etwas fortgeschrittener Entwicklung vertreten die anfangs der vierziger Jahre entstandenen Stuckaturen der Pöringer Kapelle. Es finden sich auch hier wieder die knorpelig behandelten, am Rand aufgebogenen Blattformen, teilweise mit so stark einschneidenden Zacken, dass man an züngelnde Flämmchen erinnert wird *(Tafel 18)*. Die durchweg zierlichere Bildung erklärt sich aus den geänderten Grössenverhältnissen des Raumes gegenüber Günzburg. An der Kanzel *(Tafel 18)* ist die Umwandlung in die Rocaille fast vollzogen. An den Säulenkapitellen laufen die oberen Eckvoluten nach unten in ein flaches knorpeliges Blatt aus, einem unter seinem Gehäuse herauskommenden Schneckenleibe ähnlich.

Das völlig ausgebildete Muschelwerk bestimmt den dekorativen Charakter der Wieskirche in allen ihren Teilen *(Tafel 22)*; andere Ornamentformen treten daneben fast völlig zurück. Doch herrscht in der Durchbildung der Muschelformen grosse Verschiedenheit. Leichtere elegante Strukturen mit scharf durchgebildeter Modellierung des inneren Muschelkernes durch Kerbungen und mit teils geschlossenem teils ausgezacktem Umriss erscheinen an den Tonnenwölbungen der breiteren Umgangsjoche *(Tafel 39, Fig. 1)*, an Kartuschen, Fenstern und Teilen der Hohlkehle. In den Wölbungen der kleineren Umgangsjoche dagegen sind die Formen verwischter und unklarer.

Als Verbindung einzelner Muschelkomplexe oder Umrahmung von Maueröffnungen dienen die leichten Fruchtgewinde des reifen Rokoko *(Tafel 22)*. Schilfartiger Akan-

thus begleitet vielfach die inneren Muschelkonturen, und reich gezackte und gekerbte Blattgebilde sind dazwischen eingeschoben. Dünnes Stabwerk in panneelartiger Anordnung, ein Lieblingsmotiv des Spätrokoko, erscheint hier in den Leibungen der Bögen über den Umgangspfeilern.

Unklare, schwulstige Gebilde, reich mit Zacken besetzt, füllen die Mitte der einzelnen Verbindungsbögen zwischen den Chorsäulen aus *(Tafel 40)*. Überhaupt tritt in den Flächen der inneren Wölbung des Chores die reine Muschelform mehr zurück. Charakteristisch sind überall die züngelnden Ausläufe und eingestreuten Rosetten, dazwischen finden sich Blüten, Blattzweige und Palmwedel. An den Kapitellen der Pfeiler im Schiff greift eine durchbrochene Muschelkartusche auf den Schaft über, als oberes Pendant überragt ein in eine Muschelöffnung eingefügter Puttenkopf die Deckplatte. Sehr derb sind die entsprechenden Kapitelle an den Wandpilastern, wo die Eckvoluten mit der die Deckplatte überragenden Spitze in der Mitte zu einem fortlaufenden Muschelgebilde vereint sind. An den viel feiner gearbeiteten Kapitellen der Emporensäulen treten die reinen Muschelformen mehr zurück.

Der Vollständigkeit halber muss hier noch der Stuckaturenschmuck der Kirchen von Schiessen bei Roggenburg, sowie von Birkland, der Zimmermann zugeschrieben worden ist[1]), besprochen werden. Die ornamentale Stuckatur in Schiessen wird ca. 1715—20 entstanden sein und besteht fast nur aus Akanthusranken mit spärlich darunter vermengtem Weinlaub und ein Paar Bandmotiven. Jedenfalls liegen Arbeiten aus der Wessobrunner Schule vor. Die Rankenmodellierung im Schiff (unter der Orgelempore) weicht von der im Chor (an den Decken der Seitenemporen so ab, dass sie jedenfalls von zwei verschiedenen Künstlern herrührt. Das einemal sind die Blätter klein und zierlich und sitzen im grossen Abstand von einander an den Stengeln, im Chor dagegen sind sie grösser, stark zackig und bedecken nach der älteren Art fast den ganzen Stengel. Keine dieser

[1]) Dehio a. a. O., 460, Hager, Die Bautätigkeit u. s. w., 212.

Formen passt zu der Zimmermannschen Modellierung der Akanthusblätter in Landsberg oder Mödingen, wo der Rankenstengel ja bereits die Form eines Bandes erhält; auch die Zusammenstellung der einzelnen Muster in der Fläche, besonders im Chor ist eine andere. Die zahlreiche figürliche Plastik in Freifiguren und Reliefs im Innern der Kirche ist für Zimmermann, dessen Stärke ja nicht auf diesem Gebiet lag, zu flott und sicher. Überhaupt scheinen diese Figuren mit ihren reich bewegten Körpern und flatternden Gewändern später zu sein.

Die Stuckaturen an der Plafondkehlung der kleinen Kirche von Birkland (ca. 1725) bestehen aus Bandwerk, schmächtigen Akanthusranken und Blumenvasen. Für Zimmermann ist die ganze Arbeit zu trocken und dürftig, und in den Bandwerkverschlingungen zu einfach und unorganisch in der Zusammenfügung der einzelnen Linien.

V. Schluss.

Überschaut man rückblickend noch einmal die Gesamttätigkeit des Künstlers, so zeigt sich, wie die Eigenart seiner Persönlichkeit schon in den Frühwerken mit einem stark ausgeprägten Sinn für das Ornamentale und Dekorative hervortritt und dann in stetiger Weiterentwicklung zur höchsten Reife kommt. In der Architektur suchte er zunächst den überkommenen Formen der vorausgehenden Zeit durch äusserlich daraufgefügten Zierrat und gefällige Behandlung im einzelnen die gewollte reiche Wirkung zu geben. Nachdem er sich so die genügende Schulung erworben hatte, konnte er dann, vor allem in seinen drei Hauptkirchen, von Innen, aus der ganzen Bauanlage heraus sein Raumideal eines zierlich eleganten und bewegten Architekturgefüges in untrennbarer Einheit mit der Dekoration verwirklichen. Zimmermanns Kunst ist eine andere, als die der grossen Architekten seiner Zeit an den geistlichen und weltlichen Höfen. Während von diesen das Erbteil des italienischen Barocks im Kirchenbau weiter verarbeitet wurde, und so vielfach durch wechselseitige Beeinflussung

grossartige Neuschöpfungen entstanden, sind im Vergleich zu ihnen Zimmermanns Kirchen einfach und ohne das komplizierte System der einzelnen Raumteile angelegt. In ihrem heiteren Festesglanz und leichten, vornehmlich dekorativen Aufbau bilden sie einen grossen Kontrast zu den Werken Balthasar Neumanns in Vierzehnheiligen und Neresheim oder J. M. Fischers in Zwiefalten und Ottobeuren, die in erster Linie durch die genial erdachten und majestätischen Raumverhältnisse auf den Besucher wirken. Durch die bunte, aber nie geschmacklose Farbigkeit und strahlende Lichtfülle seiner Kirchen kam er dem Volksempfinden seiner Heimat so entgegen, wie wohl kein zweiter seiner Zeit, und man kann ihn daher als den feinsten und selbständigsten, wahrhaft künstlerischen Vertreter des ländlichen bayerischen Rokoko bezeichnen.

Wie weit seine Kunstrichtung beeinflussend gewirkt hat, lässt sich im Zusammenhang nicht voll übersehen. Ausser dem genannten Hans Adam Dossenberger scheint auch der Baumeister Christian Wittmann aus Oberelchingen bei Ulm Anregungen von Zimmermanns Bauweise empfangen zu haben, denn in seiner Kirche von Witzighausen nimmt er für die Raumgestaltung die Günzburger Frauenkirche als Muster[1]), ahmt auch die Zimmermannschen Fensterformen und die Schmückung des Äusseren durch Pilaster nach. Erst die Inventarisierung im bayerischen Schwaben wird eine klarere Erkenntnis ermöglichen, wie weit sein Stil für die kleineren Baumeister vorbildlich gewesen ist und in ihnen noch eine Weile fortgewirkt hat.

[1]) A. Schröder in den Mitteilungen des Museumsvereins Weissenhorn, 2. Jahrg. (1909), Nr. 10; über die Baurechnungen der Kirche Silv. Eberle ebenda 3. Jahrgang (1910), Nr. 19 f.